



NEUE CHOR SZENE



*Zeitschrift des
Städtischen Musikvereins
zu Düsseldorf e.V.
Konzertchor der
Landeshauptstadt Düsseldorf*

2/08

Editorial	Georg Lauer	3
Intendant Michael Becker <i>Interview</i>	Jens Billerbeck und Georg Lauer	4
Happy Birthday Musikverein <i>Beethoven 9 in der Mahlerfassung</i>	Die Intendanz lässt grüßen	10
Das Schallarchiv des Musikvereins <i>Gedanken zur 100sten Schallarchiv-Ausgabe</i>	Rainer Großimlinghaus	11
Das Ende der Schallplattenindustrie? <i>Eine Marktanalyse</i>	Rainer Großimlinghaus	13
„Ein deutsches Requiem“ von Johannes Brahms <i>Fortsetzung und Schluss der Reihe zum Thema „Requiem“</i>	Erich Gelf	16
Selten gehörte Chorwerke <i>von Distler und Williams</i>	Dr. Thomas Ostermann	33
Spannende Partituren <i>Buchrezensionen</i>	Dr. Thomas Ostermann	39
Zum Brahmsrequiem mit Zigeunerliedern <i>Konzertreise nach Lüttich</i>	Konstanze Richter	41
Carmina Burana zum Saisonabschluss 2007/2008 <i>Aus der Tonhalle Düsseldorf berichtet</i>	Konstanze Richter	43
Das Leben besteht aus Geschichten <i>Merkwürdige Gedanken über Gaufres de Liège</i>	Udo Kasprowicz	44
Termine, Termine ... <i>Vorschau auf die Konzerte mit dem Städtischen Musikverein 2008/2009</i>		47

Impressum / Städtischer Musikverein zu Düsseldorf e.V.
Herausgeber: Geschäftsstelle Ehrenhof 1 - 40479 Düsseldorf

E-Mail: info@musikverein-duesseldorf.de /
Internet: www.musikverein-duesseldorf.de
V.i.S.d.P.: Georg Lauer - g.lauer@musikverein-duesseldorf.de
Redaktion: Jens D. Billerbeck, Erich Gelf, Georg Lauer,
Udo Kasprowicz, Dr. Thomas Ostermann, Konstanze Richter

Titelbild: Städtischer Musikverein - Detail Tonhalle Düsseldorf
Textbilder: Städtischer Musikverein, Internet

ISSN-Nr.: 1861-261X / Erscheinungsweise: halbjährlich

Druck: Druckerei Preuß GmbH - Ratingen

Hinweis: Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht die Meinung der Redaktion wieder. Nachdruck - auch auszugsweise - oder sonstige Vervielfältigung nur mit schriftlicher Genehmigung der Redaktion.



Editorial

Liebe Leserinnen und Leser!

Mit einer glanzvollen „Dreifachausgabe der Achten Mahler“ hat sich Düsseldorfs Generalmusikdirektor John Fiore im April vom Tonhallenpublikum verabschiedet. An der Deutschen Oper am Rhein wird man ihn in der kommenden Spielzeit noch ein paar Mal erleben können, aber hier wie da sind die Personalentscheidungen für einen Neubeginn in Oper und Tonhalle ab 2009 gefallen: Für die Oper wurde als neuer GMD Axel Kober (s. S. 42) aus Leipzig berufen, als neuer Tohallen-GMD wird Andrey Boroyko die Düsseldorfer Symphoniker in 6 von 12 Abo-Konzerten leiten.

Der gebürtige St. Petersburger ist derzeit noch von den Hamburger Symphonikern verpflichtet, sein Engagement beim Berner Symphonieorchester will er noch einige Zeit pflegen. Mit den DüSys und mit „Brahms 1“ eröffnet er am 5. September die Saison 2008/2009 der Tonhalle, in der er bereits zweimal seine Visitenkarte in überzeugender Manier abgegeben hat.

Auch der Musikverein freut sich auf weitere spannende Konzertaufgaben unter seiner Leitung und wünscht ihm bis zum frohen Wiedersehen in 2009 alles Gute.

Bleiben wir noch einen Augenblick beim Stichwort Brahms. Zum nunmehr vierten Mal widmet sich Erich Gelf in seinen Beiträgen für die NeueChorszene (NC) dem Thema „Requiem“. Seine Essays zum Mozart-Requiem und zu dessen zahlreichen Ergänzungen, stießen in der Leserschaft auf nachhaltiges Echo, das sogar eine Wikipediaergänzung zur Folge hatte! Auf die oft gestellte Frage „Was ist denn eigentlich ein Requiem“ möchte Erich Gelf mit seinem das Thema (vorläufig?) abschließenden Beitrag über „Das deutsche Requiem“ von Johannes Brahms eine erschöpfende Antwort geben. Da ihm mit zunehmender Beschäftigung das Thema immer mehr ans Herz gewachsen ist, nimmt es nicht Wunder, dass sein Bei-

trag eine breitangelegte Sicht auf den Komponisten Brahms, den Textdichter Brahms und den Menschen Brahms vermittelt.

Auch und gerade den Intimkennern des Brahmsrequiems, das der Musikverein seit 1873 fast so oft wie „Beethoven 9“ interpretierte (zuletzt im Mai in Lüttich) sei die Lektüre dieses Beitrages auf den Seiten 16 bis 32 dieser Ausgabe wärmstens empfohlen!

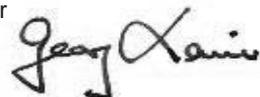
Wenn Sie sich dann die bisher inhaltsreichste Edition unserer Chorzeitschrift erlesen haben, brauche ich Sie auf die weiteren Themen dieser Ausgabe nicht mehr aufmerksam zu machen: Konzertreise Lüttich mit Brahms, dazu merkwürdig-anekdotische Waffelgeschichten inklusive - wie immer! - Rezeptur, Fußball contra Carmina sowie Beethoven mit Mahler im (oder zum?) 190ten Geburtstagsjahr des Musikvereins.

Nehmen Sie dann bitte auch die Lektionen von Thomas Ostermann zu seinen „Selten gehörten Chorwerken“ und zu den beiden aktuellen Buchrezensionen an, und lesen Sie, was die „Außenstelle Berlin“ zum Thema „MV-Schallarchiv“ und „Ende der Plattenindustrie“ zu vermelden hat.

Am besten blättern Sie gleich um und starten Ihre spätsommerliche (Urlaubs-?)Lektüre mit dem Interview, das die Redaktion mit Michael Becker vor dem Start in sein zweites Jahr als Intendant der Tonhalle führte.

Dazu wünsche ich Ihnen wieder viel Zeit und Muße, und dass Sie der Redaktion wie dem Musikverein weiter gewogen bleiben.

Herzlichst Ihr



Das Interview: Michael Becker

Der Intendant der Tonhalle

im Gespräch mit Jens Billerbeck und Georg Lauer

Michael Becker ist seit der Spielzeit 2007/2008 Intendant der Tonhalle und der Düsseldorfer Symphoniker. Nach Ablauf dieses ersten Jahres und kurz vor dem Start in die Saison 2008/2009 hatte die Redaktion Gelegenheit zu einem ausführlichen Gespräch mit Herrn Becker:

NC: Bei Ihrem Amtsantritt vor einem knappen Jahr hat man bereits viel über Sie lesen können. Demnach stammen Sie aus einer sehr musikalischen Familie?

MB: Meine Eltern haben beide einen musikpädagogischen Schwerpunkt. Meine Mutter war Musiklehrerin an einer Grundschule mit erweitertem musikalischen Zweig. Da war es dann gar nicht ungewöhnlich, dass Kinder mit sieben Jahren Henze-Opern gemacht haben. Für alle Kinder, die sie unterrichtet hat, war es vollkommen problemlos, in ein Konzert zu gehen. Ich selber besuchte dann ein humanistisches Gymnasium in Hannover mit einem starken musikalischen Schwerpunkt.

NC: Ihr Instrument ist die Bratsche?

MB: Angefangen habe ich mit der Geige. Das war ganz pragmatisch. Klavier machte mein Bruder schon, also habe ich Geige gespielt, allerdings damals relativ unambitioniert. Auch unsere Eltern waren da nicht fürchterlich ehrgeizig mit uns Söhnen, was sehr angenehm war.

NC: Spielten Sie denn auch im Schulorchester?

MB: Ja, die dritte Geige ganz hinten. Ich war immer der letzte vor der Stufe.



Fotos: Musikverein

Einmal bin ich hinten runter geknallt und der Lehrer hat nicht mal gemerkt, dass ich fehlte. Erst mit 15/16 Jahren hat es dann plötzlich „peng“ gemacht, da wollte ich dann unbedingt. Ich glaube, das ist eine typische „Jüngsten-Karriere“ bei drei Brüdern: Alles mitmachen, aber nichts so richtig.

Noch während meiner Schulzeit spielte ich im Bundesjugendorchester. Im Studium kamen dann die junge deutsche Philharmonie und das europäische Jugendorchester. Eine ganz wichtige Rolle spielte das Kölner Kammerorchester. Damit habe ich mein ganzes Studium finanziert. Der Kontakt entstand über Vermittlung von Prof. Kußmaul, da die damals jemanden für eine Amerika-Tournee suchten. Schließlich gab ich noch ein Zwischenspiel als stellv. Solobratscher in Krefeld Mönchengladbach - für drei Monate als Aushilfe.

MB: Das begann schon während des Studiums in Düsseldorf. Ich habe hier bei der Rheinischen Post angefangen und habe aus dieser Zeit noch ein Zeugnis von Wolfram Goertz über ‚flüssige Formulierungsgabe‘ und so

weiter. Das interessierte mich damals deshalb, weil ich Musikkritik fürchterlich verschurbelt fand. Die Kritiken konnte doch niemand verstehen, der nicht selbst im Konzert war. Ich wollte das ein bisschen runterbrechen, verständlich machen. Meine erste Kritik überhaupt war die Rockband Nazareth in Tor Drei. Das hat viel Spaß gemacht, es spielte eine fürchterliche Vorgruppe, aber Nazareth war klasse.

Dann kam das Journalistik-Studium. Ich hatte damals Rückenprobleme und mit dem Instrument pausieren müssen. Dieses Studium war der Auslöser für meinen weiteren Berufsweg: Da hatten Menschen mit mir studiert, die alle vernunftbegabt waren, aber nur wenig mit Musik zu tun hatten, schon gar nicht mit klassischer Musik. Und da erkannte ich, dass diejenigen, die die gängige Art der Musikvermittlung nicht verstehen, nicht bescheuert sind. Vielmehr machen diejenigen, die Musik vermitteln, möglicherweise den Fehler, dass sie viel zu weit oben oder viel zu speziell ansetzen - das ist mir da aufgegangen. Seitdem versuche ich z.B. bei Rundfunksendungen den Zugang zur Musik immer über einen Seiteneinstieg. Ich sage nicht: Wir machen heute Musik aus dem Russland des Jahres 1865 sondern ich starte über assoziative Themen. Ich halte das für einen ganz, ganz wichtigen Ansatz.

Wenn Sie den WDR 3 oder andere Klassiksender heute mit dem vergleichen, was die vor 20 Jahren gespielt haben, dann sehen Sie, dass selbst die es wagen, heute Jazz zu spielen oder Filmmusik. Es ist doch wirklich kein blöder Spruch: Es gibt gute und es gibt schlechte Musik. Und es gibt auch ver-



damt viel klassische Musik, die man heute weglassen kann.

NC: Was bedeutet das für Ihre Programmgestaltung?

MB: Ich möchte mit einem Programm eine Geschichte erzählen, die für einen



Normalsterblichen nachvollziehbar ist. Es geht nicht darum, z.B. die eine oder andere Fassung einer Sinfonie zu spielen. Das ist meistens Spezialistenkram, den ich zwar intellektuell nachvollziehen kann, von dem ich aber nicht glau-



be, dass es dem Publikum irgendeine Erleuchtung bringt.

Ich möchte, wie gesagt, Geschichten erzählen. Künftig haben wir Andrey Boreyko als Chef, der ist auch ein Geschichtenerzähler. Deswegen bin ich so glücklich über diese Wahl. Wenn Sie mal schauen, was der macht: Beispielsweise die Einleitung, das Chaos, aus der Schöpfung von Haydn und dann direkt ohne Pause „Sacré du Printemps“ von Strawinski. Wer die Stücke nicht kennt, sagt sofort: Das stimmt, das passt zusammen. Und wer sie kennt, hat trotzdem ein schönes Konzert und es eröffnet ihm neue Blickwinkel.

Oder bei uns in der kommenden Spielzeit: Da stehen die 3. Sinfonie von Schumann und „Stille und Umkehr“ von Bernd Alois Zimmermann zusammen - direkt ineinander übergehend, quasi per Aspera ad Astra. Das hat einen ganz tiefen Sinn und hat auch etwas Spektakuläres ohne billig zu sein.

NC: Gehört zu diesem Geschichten erzählen auch die Begrüßung des Publikums, die Sie eingeführt haben?

MB: Meine Absicht mit der Begrüßung ist relativ einfach, aber ich muss da ein wenig ausholen: Wir haben eine Strukturwende beim Publikum hinter uns. In den 60er Jahren war ein Sinfoniekonzert Sache des Bildungsbürgertums. Man hat sich informiert, Programmhefte gelesen usw. Da saßen geschätzt 70% informierte Menschen im Publikum. Dann kamen Musical, Pavarotti, Pseudo-Klassik à la André Rieu - die haben der Klassik neues Publikum zugeführt, aber in ihrer Präsentationsform. Da ist die „normale“ Klassik ein bisschen unter die Räder gekommen, denn das alte Publikum war weg, zum Teil schlicht

ausgestorben. Heute haben wir vielleicht noch 20% Kenner und Mitwisser, aber ein ganz großer Teil sind Lustbesucher, die mehr oder weniger spontan kommen. Wir hatten diese Saison eine Riesensteigerung beim freien Kartenverkauf. Da sitzen dann Leute, die kurz vor Acht ins Konzert gerannt kommen, die sich kein Programmheft kaufen, die kaum wissen, was auf dem Programm steht. Diese Besucher ein bisschen auf eine Augenhöhe mit denen zu bringen, die Bescheid wissen - das ist mein Ziel. Die zwei Minuten Begrüßung, und mehr sind es nicht, sind für den Kenner keine Beleidigung, aber für die anderen hoffentlich eine Bereicherung. Übrigens: Wir verkaufen pro Konzert um die 400 Programmhefte, das heißt im Umkehrschluss, dass rund 1200 Besucher keines haben.

Natürlich gibt es auch Menschen, die ganz feste Vorstellungen haben, wie ein Konzert zu sein hat. Für die ist das ein Ritual, das durch nichts gestört werden darf - nicht durch Begrüßung, durch gar nichts. Ich denke allerdings, die beklatschen mehr ihr eigenes Gedächtnis, als dass sie auf der Suche nach Ereignissen sind, nach Berührung durch die Musik.

NC: Können Sie am Ende ihrer ersten Spielzeit als Intendant ein wenig Bilanz ziehen? Was hat gut geklappt, was werden Sie im zweiten Jahr anders machen?

MB: Was phantastisch gut geklappt hat ist die Jugendarbeit. Wir haben hier deutlich spürbar zugelegt. Etwa mit der neuen Reihe „Ignition“. Und das wohl-gemerkt bei freiwilligem Besuch, nicht als schulische Zwangsveranstaltung.

NC: Aber wie erreichen Sie die Ju-

gendlichen, was ist Ihr Trick?

MB: Ganz einfach: Wir haben es aus der Hand geben. Wir haben gesagt: Wir sind das Orchester, wir wollen keine Dönekes, wir wollen ernsthaft Musik machen. Aber wir wissen dass es bestimmte Formate und Präsentationsmuster gibt, mit denen Jugendliche etwas anfangen können. Die Besucher kommen, weil wir hier Leute haben, die so Anfang 20 sind und die wissen, wie man die Jugendlichen anspricht. Ich moderiere die Konzerte relativ ernst und „erwachsen“ und ich gehe auch da über außer-musikalische Themen, die alle Stücke verbinden: Familien- und Jugendprobleme, erste Liebe, usw. Dazu läuft eine große Bandbreite klassischer Musik.

Seit meinem Amtsantritt haben wir ja auch ein eigenes Jugendorchester. Das ist ein ganz großes Glück für dieses Haus - und die Tonhalle ist auch ein großes Glück für das Orchester. Die jungen Musiker sind richtig stolz, wenn sie hier im Haus sind. Und Stolz ist etwas ganz wichtiges, vor allem bei so einem Minderheitenhobby wie der Musik.

NC: Das trifft ja auch auf die Kinder zu, die an dem Projekt „Singpause“, das der Musikverein ins Leben gerufen hat, teilnehmen.

MB: Das Singpause-Konzert vor einigen Wochen hat mich zu Tränen gerührt. Ich sehe da schon meine Töchter aktiv mitwirken, da ist kein Halten mehr. Es ist sehr klug gemacht und die Atmosphäre in den Konzerten ist trotzdem sehr entspannt. Die Kinder wissen sofort, wann sie dran sind, was sie sollen. Das ist schon sehr professionell aufgezo-gen. Sie müssen sich ja auch als

Singpausen-Lehrer erst mal ein Herz fassen, um vor so vielen fremden Kindern zu singen. Ich würde diese und andere Aktivitäten der musikalischen Jugendarbeit in dieser Stadt gerne sehr viel enger zusammenführen.

NC: Und was erwartet uns in der nächsten Spielzeit?

MB: Wir werden noch einige neue Reihen einführen. Bisher war das Einstiegsalter für die Familienkonzerte sechs Jahre, in der letzten Saison haben wir das mit den Ohrenmaus-Konzerten auf vier gesenkt, in der kommenden Saison gibt es die Sterntaler für Zweijährige. Und dann kommt „Ultraschall“, unsere Reihe für Ungeborene. Das machen unsere beiden Solo-Harfenistinnen in der Rotunde in Verbindung mit professionell angeleiteten Entspannungsübungen.

Und gewissermaßen am anderen Ende des Spektrums steht „Vinocours Welt“, eine eher intellektuell geprägte Reihe mit Lev Vinocour. Der ist nicht nur Düsseldorfer und ein phantastischer Pianist, er hat auch ein Riesenwissen. Er kann das in Beziehung setzen, kennt sich in Sprachen aus und kann Strukturen erkennen. Im umgebauten Henrich-Saal wird er dann „Schulstunden“ geben - Sachkunde, Fremdsprachen, Chemie, Mathematik. In diesen Konzerten sind Kernwerke des Klavier-Repertoires und neue Stücke unter seiner Moderation zusammengefasst.

NC: Kommen wir zu dem für unsere Leser vielleicht wichtigsten Thema, dem Musikverein. Lassen Sie uns einmal provozierend fragen: Ist ein so fest ans Haus gebundener Chor für einen neuen Intendanten eher eine Last oder eher eine Chance?

MB: Für mich ist es eine Chance, weil ich bisher mit Chorsinfonik wenig zu tun hatte. Natürlich war ich mal im Knabenchor und kenne viele Stücke. Aber es ist doch einfach toll, wenn man in einem Programm alles machen kann. Wenn ein Dirigent kommt und sagt: Machen wir doch die „Psalmensinfonie“, dann kann man andernorts als Intendant nur schlucken, weil ein guter Chor meist unbezahlbar ist. Also: Diesen Chor zu haben ist einfach wunderbar.

Die großen Chöre sind ja z.B. bei den Rundfunkanstalten alle aus Kostengründen zusammengeschrumpft worden und müssen sich dann für die großen Werke zusammen tun. Was für mich allerdings bei einem großen Chor wie dem Musikverein entscheidend ist, ist dass sich jedes Mitglied trotzdem als Sänger in einem Kammerchor sieht.

Wir haben mit Andrey Boreyko künftig einen Chefdirigenten, der große Werke denken kann, der damit umgehen kann, so wie es John Fiore auch konnte. Wir werden also garantiert viel zusammen machen.

Dass die nächste Saison vielleicht für den Chor etwas weniger bringt, liegt in der Konzeption begründet. Die Spielzeit steht unter dem Motto: „Alle Neune!“ Die schönsten neun Sinfonien von neun verschiedenen Komponisten kombiniert mit den abgefahrensten Instrumentalkonzerten des 20. Jahrhunderts - von Didgeridoo bis Percussion. In dieses Konzept passt einfach nicht viel Chor rein.

Aber wir haben ja die drei Konzerte: Skrjabins erste Sinfonie ist eindeutig ein Chorwerk, wie Beethovens Neunte, das kennen alle am Ende. Duruflés Requiem ist ein Riesenstück und ein schö-

nes Stück für den Chor. Und wir haben noch die Chorfantasie von Beethoven.

Also nochmal: Das Programm für die nächste Spielzeit hat mit dieser Struktur zu tun, aber es hat eindeutig nichts mit Abneigung dem Chor gegenüber zu tun.

NC: Und 2010 soll dann ja der gesamte Schumann kommen, das ist dann schon fast des guten ein wenig zu viel, oder?

MB: Wir werden das machen, was geht. Aber um es ganz klar zu sagen: Wenn z.B. die Faust-Szenen kommen, dann hat da natürlich der „Schumann“-Chor, also der Musikverein, den Zugriff.

NC: Warum gibt es nicht weiter die Neunte als Neujahrskonzert am 1. Januar.

MB: Weil ich das Werk als unangemessen für den 1. Januar empfinde. Sie schließen Publikum aus. Sie haben fröhlich ins neue Jahr gefeiert und werden dann vier Sätze lang mit dieser störrischen, sehr fordernden Musik belegt. Das ist auch dem Stück gegenüber nicht fair. Wir haben ja die Neunte schon im September im Programm – in der Mahler-Bearbeitung. Das hat auch nach drei mal hier in Düsseldorf für mich noch keinen Traditionscharakter. Das Neujahrskonzert 2009 wird natürlich viel mehr den Mainstream bedienen, die Highlights bringen. Das klingt vielleicht trivial, aber der Bariton (A.d.R.: Alexander Marco Burmester) stellt die Klammer zwischen den Werken von Haydn, Händel und Mendelssohn her. Im nächsten Jahr werden wir einen neuen Chef haben, der dann seine eigenen Ideen hat.

NC: Sie haben auch die Präsentation

der Tonhalle verändert, weg vom Hund und der Dame hin zu den Kreisen. Wie hat sich das Konzept bewährt?

MB: Die neue Präsentation ist ein voller Erfolg, weil viele kommen und sagen, sie hätten es gesehen. Bei den alten Plakaten konnte man manchmal gar nicht erkennen, was eigentlich los ist. Die Dame war eine lustige Idee, aber sie reicht nicht, um ein Haus dauerhaft zu positionieren. Der Unterschied ist, dass man bei der neuen Kampagne das System verändern kann und trotzdem erkennt man immer Tonhalle. Wir haben ausführlich analysiert, was an Publikationen aus der Tonhalle in den letzten fünf Jahren gekommen ist: Da waren viele schöne Einzelideen, aber man verbindet sie nicht miteinander. Die Identifikation mit der Tonhalle ist mir aber ganz wichtig. Diese planetoiden Kreise entsprechen auch meinem Wunsch, die Werbung nicht mehr so schrill zu gestalten. So möchte ich das Haus verstanden wissen: Der Tempel, in dem auch viel Modernes ist – und dafür steht das Planetarium. Das ist auch der Grund, warum ich persönlich hier so präsent bin. Man muss das auch leben: Es ist mein Haus, ich bin stolz darauf und es ist Euer Haus und Ihr sollt von diesem Stolz etwas mitbekommen.

NC: Wie gestaltet sich künftig das Zusammenspiel zwischen Oper und Konzert, wenn das Orchester an beiden Spielstätten nicht mehr in einer Hand ist, wie bei John Fiore?

MB: Andrey Boreyko ist in Kontakt mit dem neuen Intendanten der Rheinoper Christoph Meyer, was Produktionen angeht. Boreyko wird voraussichtlich eine Produktion in der Saison an der DOR machen, der neue Musikchef der

Rheinoper Axel Kober wird hoffentlich pro Saison ein Programm hier in der Tonhalle dirigieren. Es wird definitiv zwei Chefs geben. Aber das ist ja auch etwas, das die Musiker wach hält.

NC: Ihre Familie ist mit nach Düsseldorf gekommen. Ihre Frau ist ja auch Pianistin, übt sie diesen Beruf derzeit aus?

MB: Sie hat erst gestern in Münster gespielt. Das war jetzt der Wiedereinstieg nach dem dritten Kind. Sie braucht das - nicht das Geld: das Spielen! Sie hat sich mit rund 15 Jahren auf Kammermusik festgelegt und auf Liedbegleitung. Natürlich hat sie ein wenig zurückgesteckt, weil wir jetzt noch ein Kind bekommen haben. Und sie ist in diesem Beruf natürlich viel flexibler in ihrer Zeitgestaltung, als ich es hier bin. Zum Glück mögen die Kinder die Tonhalle sehr und sind oft hier. Die Kleinen sind überhaupt relativ unkompliziert in ihrem Umgang mit Musik. Wir musizieren auch gemeinsam, allerdings spiele ich dann lieber Geige als Bratsche.

NC: Und was macht Michael Becker sonst in seiner Freizeit außer Musik, gibt es ein Hobby?

MB: Wenn mich nicht derzeit ein Meniskusdurchriss hindern würde, sind Laufen und Fußball ganz wichtig für mich. Ich reite auch, aber das Pferd habe ich in Hannover gelassen. Das Allerschönste ist aber einfach am Abend entspannt zusammen zu sitzen und miteinander zu reden, wenn Zeit dafür ist.

NC: Zum Abschluss noch eine sehr persönliche Frage. Was ist für Sie Erfolg? Die Verlängerung für eine weitere Vertragsperiode...?

MB: Das ist eher die Bestätigung des

Erfolges. Erfolg heißt für mich, es zu schaffen, die Menschen für dieses Haus zu begeistern und nicht das Konzert zu einem gezwungenen Ritual verkommen zu lassen. Da ist unser großer Vorteil, dass wir ein eigenes Orchester haben und strukturell arbeiten können. Wir sind nicht nur eine „Konzertgarage“ wie andere Häuser. Für mich wäre es ein großer Erfolg, wenn das Orchester 2010 als „Schumann-Orchester“ wahrgenommen würde - in ganz Deutschland! Bis dahin haben wir ja noch ein bisschen Zeit.

NC: Das setzt auch eine starke mediale Präsenz der Tonhalle voraus.

MB: Natürlich ist das eine der großen Herausforderungen. Die Stadt begreift die Schönheit der Tonhalle ja mehr als Wahrzeichen neben Rheinturm und Altstadt. Für uns aber ist jeden Tag Tonhalle und das so rüberzubringen, dass das bundesweit verstanden wird, da muss man mit viel Phantasie arbeiten - bei dem Marketing-Etat den wir haben.

NC: Herr Becker, wir danken Ihnen für das Gespräch

„Beethoven 9 - Happy Birthday Musikverein“

„Beethoven 9 mit der Staatskapelle Weimar in der Orchestrierung von Gustav Mahler zum 190. Geburtstag des Städtischen Musikvereins!“

So kündigt die Tonhalle Düsseldorf derzeit die Highlights der kommenden Saison auf ihrer Homepage an! Unter der Leitung von Peter Ruzicka stehen am 12. September 2008 dem Orchester aus Weimar nicht nur der Musikverein zur Seite, mit Michaela Kaune, Sopran, Jane Henschel, Alt, Scott MacAllister, Tenor und Franz-Josef Selig, Bass konnten vier namhafte Solisten für die Aufführung dieser Rarität gewonnen werden.

Mit der Begründung, „Zu Beethovens Zeiten war das ganze Orchester nicht so groß wie heute die Streicher allein“, verstärkte Mahler in seiner Fassung die Streicher, verdoppelte die Holzbläser auf 24, passte die Stimmen der Blechbläser an die Möglichkeiten der moderneren Instrumente seiner Zeit an, ergänzte das Orchester durch Piccolo-Flöte, Es-Klarinette und Basstuba sowie eine

zweite Pauke. Bei einer frühen Aufführung einer ersten Bearbeitung der Symphonie in Hamburg setzte er sogar sein geliebtes Fernorchester ein.

Nach der Uraufführung der „endgültigen Fassung“ im Wiener Musikverein im Jahre 1901 reagierte das Publikum euphorisch, die Kritik jedoch sorgte mit Rezensionen, in denen von „Barbarei“ und „Übermalung“ die Rede war, dafür, dass diese Bearbeitung völlig aus dem Konzertkalender verschwand.

Das Düsseldorfer Konzertpublikum kann sich mit den Aktiven und Inaktiven des Chores auf eine außergewöhnliche Aufführung unter der Leitung des Komponisten und Dirigenten Peter Ruzicka freuen, der in diesem Juli sein 60. Lebensjahr vollendete. Wir wissen nicht, ob er sich mit dieser „Beethoven 9“ ein verspätetes Geburtstagsgeschenk macht, können aber anmerken, dass der 190. Geburtstag des Musikvereins nicht eigentlich der Anlass für dieses Konzert ist. Feste muss man aber feiern wie sie fallen! GL

Das Schallarchiv des Städtischen Musikvereins

Gedanken zur 100sten Schallarchiv-Ausgabe

von Rainer Großimlinghaus

Mit der Dokumentation des Neujahrskonzertes 2008 (Beethoven, 9. Symphonie) hat das Schallarchiv des Städtischen Musikvereins die Ausgabe Nr. 100 erreicht. Man glaubt es kaum, aber es stehen damit tatsächlich 147 einzelne Werke auf 149 CD's zur Verfügung; von den 149 CD's sind 50 Doppel-CD's, teils aufgrund der Länge der Werke, teilweise auch mit Blick auf eine so gewollte Zusammen- bzw. Gegenüberstellung.

Niemand, am wenigsten ich selber, hat es zu Beginn des Schallarchiv-Aufbaus auch nur annähernd für möglich gehalten, dass wir einmal soweit kommen würden! Oft wurde die Frage nach dem Aufwand gestellt.

Hintergrund: ein professionelles Archiv behält meist die Dinge so, wie sie sind, also im „Urzustand“. Das ist natürlich auch bei uns so. Bis auf wenige Ausnahmen befinden sich alle Bänder, ob analog oder digital, unverändert beim Städtischen Musikverein zu Düsseldorf e.V.. Diese Ausnahmen sind jene wenigen Aufnahmen, die im Original verloren gingen, aber deren seinerzeit - Gott sei Dank - erstellte Kopien als Grundlage für eine Schallarchiv-Ausgabe genutzt werden konnten. Vergleichbares gilt für Bänder, die uns freundlicherweise als Leihgabe zur Verfügung gestellt wurden, und die natürlich an die Eigentümer zurückgegeben werden mussten.

Damit ist aber nur ein Teil der „Wahrheit“ erklärt. Als mit diesem „Unternehmen Schallarchiv“ begonnen wurde, habe ich mir sehr schnell auch die Frage gestellt: wenn schon die einzelnen

Werke zwecks Digitalisierung „in die Hand genommen“ werden müssen, warum sollte man dann nicht auch die Möglichkeiten moderner Software nutzen, und Mängel so weit wie möglich beseitigen? Der anschließende Schritt zu einer klanglichen Nachbearbeitung war dann nicht mehr weit.

Ähnlich verhielt es sich mit der optischen Präsentation, die aus professionell-nüchterner Betrachtung völlig überflüssig ist. Mein Gedanke war aber, den jeweiligen Ausgaben auch ein „Kleid“ beizugeben, das sowohl auf den Anlass der Konzerte bzw. deren Aufführungsorte hinweist, als auch die Möglichkeit von Zusatzinformationen eröffnete. So entstanden die Booklets und Inlays in der Form, wie wir sie heute kennen; und einmal angefangen, kann man ja schlecht wieder aufhören...

Das birgt aber auch Gefahren, nämlich die der Begehrlichkeit. Schon oft sind wir gefragt worden, wie und wo man einzelne Schallarchiv-Volumes kaufen kann, und was diese kosten. Keiner der Fragesteller, die vornehmlich durch die Internet-Seite auf das Musikvereins-Schallarchiv aufmerksam wurden, konnte sich vorstellen, dass die auf diese Weise präsentierten Aufnahmen nicht entsprechend „vermarktet“ werden.

Da steht uns das Urheberrecht in vielfältiger Ausprägung im Wege: Der Chor des Musikvereins hat nun mal das Glück, mit herausragenden Solisten, Orchestern und Dirigenten gemeinsam musizieren zu dürfen, deren Rechte bei einem uneingeschränkt öffentlichem Zugang mühsam abgeklärt werden

müssten. Hinzu kämen die rechtlichen Ansprüche aus den Werken selber, besonders im Falle zeitgenössischer Musik.

Damit bleibt es also wie es ist: keine Weitergabe und keinerlei kommerzielle Nutzung!

Bei allem Stolz, den der Chor angesichts einer solchen Sammlung mit Recht haben darf: freuen wir uns allein über das Vorhandensein solcher „klingenden Visitenkarten“, auch wenn wir derzeit noch daran gehindert sind, diese Konzertdokumente aus über 5 Jahrzehnten einem breiteren Interessentenkreis öffnen zu dürfen.

Doppelter Dank

Letztlich sei hier auch der Platz für einen großen Dank: einmal an die Musikvereins-Mitglieder und Konzertbesucher, die uns ihre Tonbänder zur Verfügung gestellt haben; soweit es der technische Zustand zuließ, haben wir solche Dokumente hochwillkommen in das Schallarchiv aufgenommen. Natürlich schließt sich ein dringender Aufruf an alle an, die noch Tonbandmitschnitte von Konzerten des Musikvereins besitzen: Bitte stellen Sie uns diese Bänder

- leihweise - zur Verfügung! Wer weiß, welche „Schätze“ wir dann noch heben können.....

Ein zweites „Dankeschön“ - und daran liegt mir ganz besonders - gilt den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Instituts für Musik und Medien an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf, Studiengang Ton- und Bildtechnik, unter der Leitung von Dipl.-Ing. Hans Schlosser. Ihm und seiner „Mannschaft“ (stellvertretend sei hier Simon Spillner genannt) sind in den letzten Jahren die ganz hervorragenden, professionell erstellten Mitschnitte aus der Tonhalle zu verdanken.

Wir haben es hier mit einer technischen Aufnahmequalität auf höchstem Niveau zu tun, von der wir vormals nur zu träumen wagten. In diesem Zusammenhang erinnern wir sehr wohl daran, dass es der Musikverein war, der schon 1978 darauf drang, die Möglichkeiten der ortsansässigen Hochschule hinsichtlich der Tonmeister-Ausbildung zu nutzen. Auch wenn es Jahrzehnte gedauert hat, diesen so sinnfälligen und naheliegenden Gedanken umzusetzen: es hat sich schließlich doch gelohnt, und zwar für alle Beteiligten! Und nur das zählt!

Anmerkungen der Redaktion:

1. Schon im September wird das Schallarchiv das Volume 116 (!) erreicht haben: am 12.9.2008 erklingt Beethovens 9. Symphonie, zwar in der heimatlichen Tonhalle, aber mit der Staatskapelle Weimar unter der Leitung von Peter Ruzicka. Gespielt wird die selten zu hörende Bearbeitung von Gustav Mahler. Es ist die 101te Aufführung der wohl berühmtesten Beethovensymphonie in der 190jährigen Geschichte des Musikvereins.
2. Die Reihenfolge der einzelnen Volumes des MV-Schallarchivs entspricht nicht der chronologischen Konzertfolge, sie entsteht aus der zeitlichen Abfolge, in der die Bänder/Aufnahmen zugänglich bzw. bearbeitet werden. Eine Übersicht ist zu finden unnter www.musikverein-duesseldorf.de, wenn man dort unter der Überschrift „Galerie“ weiter die Rubrik „Schallarchiv“ anklickt. Die Rubrik „Diskografie“ dürfte dann für die Leser des folgenden Beitrags von besonderem Interesse sein.

Ausgespielt? - Das Ende der Schallplattenindustrie?

Eine Marktanalyse

von Rainer Großimlinghaus

Was waren wir stolz! 1969 stand der Musikverein erstmals vor den Mikrofonen einer Schallplattenproduktion: Hermann Gehlen „Jazzmesse 1966“ unter der Leitung von Kurt Edelhagen. 1973 begannen die Produktionen bei EMI, der Welt größtem Schallplattenproduzenten!

2003 endete dieses Kapitel der Musikvereinsgeschichte mit der Produktion der 9. Symphonie von Beethoven unter Jaap van Zweden bei UNIVERSAL Music, dem dann größten Konzern in Sachen Tonträger.

Endete? Was war geschehen? War der Chor des Musikvereins qualitativ am Boden? Gott sei Dank: Nein! Aber die Schallplattenindustrie!

Als ich im vergangenen Jahr (2007) den zaghaften Versuch unternahm, mich bei EMI Germany in Köln - mal wieder - zu melden und nach dem Stand der Möglichkeiten für den Musikverein fragte, wurde mir ein prägnant-kurzes „No way!“ entgegen geschleudert. „Die CD ist out!“ vermeldete eine freundliche, aber genervte Stimme, so, als wäre die Frage schon jenseits von Gut und Böse; das müsse man doch wissen....!

Aha, und was bitte schön ist „in“? „Bestenfalls Downloads können wir uns vorstellen, aber die müssten Sie dann in entsprechender Qualität liefern.“

Also, wie war das doch gleich? Da gab es legendäre Schallplattenproduzenten wie Walter Legge, Prof. Elsa Schiller, John Culshaw auf internationaler Ebene, und Dr. Helmut Storzjohann für die EMI-Tochter ELECTROLA GmbH, die

mit Leidenschaft so merkwürdige Dinge wie „Repertoirepflege“ betrieben und Künstlerkarrieren begleiteten.

Und heute? Wer im Internet die „News“ der großen Label gebucht hat, wird fast wöchentlich mit Meldungen und Neuvorstellungen überhäuft. Also muss das Geschäft doch blühen, müssen die Produktionen doch geradezu sprudeln! Mitnichten!

Guckt man genauer hin, dann schrumpfen Neueinspielungen im Klassikbereich auf kaum wahrnehmbare Ausnahmen zusammen. (Berliner Philharmoniker/Rattle, Wiener Philharmoniker/Neujahrskonzert)

Man muss wohl Rolando Villazon oder besser noch Anna Netrebko heißen (und vor allem so aussehen, was - zugegeben - einem Chor einfach etwas schwerer fällt...).

Gibt es (ausgerechnet) in Deutschland nur ein Kulturorchester? Selbst die Rundfunksinfonieorchester sucht man mit der Lupe, werden doch deren Produktionen aufnahmetechnisch „mundgerecht“ geliefert.

Im Ausland ist es nicht besser: das von der internationalen Kritikerjournalie zum weltbesten Orchester gewählte „Royal Concertgebouw Orchestra“ ist mit Neuaufnahmen kaum zu finden. Aus lauter Verzweiflung hat man in Amsterdam unter dem Namen RCO LIVE ein hauseigenes Label gegründet, um überhaupt noch überregional zur Kenntnis genommen zu werden.

Gleiches gilt für die Orchester in San Francisco, Boston, New York sowie für die großen renommierten Klangkörper

in England. Sogar die BBC hat seit längerem ein „Hauslabel“.....!

Und das alles hat natürlich Gründe, denn produziert wird ausschließlich, was Geld bringt, und zwar sofort!

Es stellt sich natürlich auch in diesem Zusammenhang die ach so beliebte Frage: „Wer gehört hier Wem?“ EMI ist kürzlich in die Hände eines „Capital-Fonds“ - also eines reinen Finanzinvestors - gefallen, der aus seiner Zielsetzung kein Hehl machte und zunächst einmal 3.000 Leute auf die Straße setzte; egal, ob künstlerisches Personal, Techniker oder Verwaltung. Zugegeben, hier war mehrheitlich die U-Musik betroffen, aber E-Musik? Wo ist die denn heute überhaupt noch?

Völlig undenkbbare Zusammenschlüsse haben die letzten Jahre im Bereich Klassik geprägt: Erzfeinde wie die Label Philips, Deutsche Grammophon und DECCA finden sich unter dem Mantel UNIVERSAL Classics & Jazz friedlich vereint zur Ausschachtung ihrer Kataloge wieder. RCA und ARIOLA-EURODISC gemeinsam mit SONY!

Und EMI - oder dem, was davon übrig geblieben ist - laufen die (bekanntlich die Klassik mit tragenden Pop-) Stars davon, zuletzt Robbie Williams, Paul McCartney oder die Rolling Stones. Grund: Es gibt kaum mehr künstlerische Ansprechpartner, geschweige künstlerische Konzepte. „Wertschöpfung“ und „Umsatzrendite“ lauten die Vokabeln, die die Entscheidungsträger noch verstehen.

Wenn man jetzt noch bedenkt, dass im Bereich der Kunstmusik - besser: der verkaufbaren Kunstmusik - nahezu alles vorhanden ist, was die Literatur hergibt, dann begreift man auch die aus

der Not heraus gewachsene Liebe der (verbliebenen) Schallplattenfirmen zu ihren jeweiligen Archivbeständen. Das gilt sogar für die Popstars der Klassik: Böhm, Solti, Sawallisch, Bernstein, Maazel und ganz besonders Herbert von Karajan, dessen 100ster Geburtstag 2008 von der Branche gefeiert wird. Und da hagelt es nur so an Wiederveröffentlichungen! Ein neues Cover, eine neue Zusammenstellung und schon hat man ein neues Produkt. Neu?

Was Vater oder Mutter im CD-Regal (früher hieß das Ding: „Schallplattenschrank“) haben, kennt die sich selbstständigende junge Generation kaum; diese Käuferschicht - so sie sich für die klassische Musik interessiert - wird durch eine möglichst poppige Umverkleidung mit bewährtem „Alten“ versorgt. Die Substanz, also die Werke an sich, bleiben eh dieselben. Interpretation? Welch Luxus für eine verschwindend geringe Zahl von Feinschmeckern!

Und wenn gar nichts mehr geht, dann verkauft man an „Zweitverwerter“. Joan-Records mit seinem Label Brilliant-Classics ist so ein Fall, bei dem seit 2005 nun auch der Musikverein vertreten ist, und zwar mit der Gesamteinspielung der Beethoven-Symphonien unter Wolfgang Sawallisch (Royal Concertgebouw Orchestra, 1993). Ursprünglich bei EMI erschienen, erhält man diese 5-CD-Box bei AMAZON für sage und schreibe 16,99 EURO;

Oder in der Drogerie ROSSMANN, oder im KAUFHOF, oder zur Not sogar im CD-Einzelhandel..... („Wir hassen teuer!“)

Hat man den Schock erstmal überwunden, darf man über diesen Teil

der Entwicklung gar nicht traurig sein: es ist der beste Weg zu jenen Hörern (pardon: Endverbrauchern), die sich ansonsten wohl niemals in die Klassik-Abteilung eines CD-Geschäftes verlaufen würden.

Und der in der Medienindustrie beliebte Verkaufsanschieber „Hightec“?

Nüchtern betrachtet hat es mit der Digitalisierung und dem Mehrkanalverfahren SACD, besonders für den Klassiksektor mit seinem Anspruch an höchste Klangtreue in der Wiedergabe, signifikante technische Weiterentwicklungen gegeben. Aber der entscheidende Sprung war und bleibt die Wende von Mono zu Stereo in den späten 50er Jahren des XX. Jahrhunderts. Der Mensch hört nun mal räumlich, und diese Räumlichkeit klangtechnisch abzubilden, und somit dem Konsumenten liefern zu können war der Quantensprung schlechthin. Was danach kam, einschließlich SURROUND, waren hinsichtlich der Umsatzzahlen bestenfalls „Trippelschrittchen für Spezialisten“. Und das ist für die allgegenwärtigen Marketingstrategen, die die Produzenten inzwischen ersetzt haben, schlicht uninteressant.

„Ja, machen Sie denn mit Ihrem Chor auch Tourneen?“ wurde ich von einer Münchner Schallplattenfirma gefragt. Was sagt man darauf? 140 Leute 3 Wochen auf Europa- (Verkaufs-) Tournee! Na wunderbar, aber ein Beweis dafür, dass heute noch vor dem Gedanken an eine Neuaufnahme die Realisierung von Vermarktungsstrategien steht! Und einen Chor von einer Talkshow zur nächsten zu jagen hat bislang - nach meiner Kenntnis - nur der unverwüsthche Gotthilf Fischer geschafft.

Fazit: Schallplatte: was ist das?

CD: Ade! I-Pod: Naja?

Musik ist heute verfügbar wie nie zuvor; das gilt für die Quantität wie für die Qualität gleichermaßen. Die Klassik hat von der Schallplattenindustrie und den Rundfunkanstalten in aller Welt per Saldo am meisten profitiert, da sie naturgemäß nicht annähernd dem Wechsel unterliegt, der bei der populären Musik angesagt ist. Der Chor des Städtischen Musikvereins hat sich in den zurückliegenden Jahrzehnten auf höchstem Niveau in das große Buch der Tonaufzeichnungen nachhaltig eintragen dürfen, und zwar mit über 20 Produktionen! Und diese sind in einem vergleichsweise hohen Maße auch derzeit (2008) am Markt erhältlich.

Aus heutiger Sicht ist das eine überaus glückliche, jedoch wohl nicht wiederholbare Fügung, bedenkt man die „Mitbewerber“ wie z.B. die Philharmonischen Chöre in München, Berlin und Hamburg, die Singakademie zu Berlin oder die zahlreichen Chöre in den Zentren um Frankfurt/Main und im Ruhrgebiet! Selbst der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien, zu Karajans Zeiten ein nahezu allgegenwärtiger Chor, scheint von der Bildfläche überregionaler Wahrnehmung verschwunden.

Es hat also rein gar nichts mit der derzeitigen künstlerischen Potenz des Chores zu tun, dass bei der Frage nach neuen Produktionen seitens der Entscheidungsträger (bestenfalls) müde abgewinkt wird.

Sind wir somit froh und dankbar über das Erreichte und Vorzeigbare; lassen wir uns durch die aufgezeigte Entwick-

lung weder entmutigen, noch davon abbringen, es immer wieder trotzdem zu versuchen! Denn das war es doch - neben der unbezweifelten Leistung - was uns den Ruf eingetragen hat, die „Kunst des Unmöglichen“ so erfolgreich zu praktizieren! Auch und besonders im Falle des daniedergehenden Schallplattenmarktes. Die Zukunft wird Zugangswege eröffnen, von denen wir uns heute noch kaum eine realistische Vorstellung machen, aber gerade deshalb sind die Produktionen, die nun einmal existieren, von so hoher Wichtigkeit. Das gilt übrigens nicht nur für die offiziellen Aufnahmen der Industrie,

sondern mit Sicherheit auch für die Dokumente in unserem Schallarchiv.

Wer weiß, was da kommt!

Ich kann nur jedem Interessierten wärmstens empfehlen, sich das ganz hervorragende Buch „Ausgespielt“ von Norman Lebrecht (Schott, ISBN 978-3-7957-0593-0, aus 2007) mit dem schönen Untertitel „Aufstieg und Fall der Klassikindustrie“ zuzulegen. Eine schonungslos offene Dokumentation von Entwicklungen innerhalb der Schallplattenindustrie, die dem Verständnis für die derzeitige Situation am Markt äußerst förderlich ist!

„Ein deutsches Requiem“ op. 45 von Johannes Brahms¹⁾

Fortsetzung und Schluss der Reihe zum Thema „Requiem“

von Erich Gelf

Was ist denn überhaupt ein Requiem?

„Die musikalische Kunstform „Requiem“ ist eine einmalige religiös-ästhetische Gattung, die in der Gegenwart dafür sorgt, dass sich das Ewigkeitsthema nicht verflüchtigt.“²⁾

Die Namensgebung ist übernommen von der römisch-katholischen Totenmesse, deren lateinische Liturgie mit den Worten „Requiem aeternam dona eis, Domine“ (Ewige Ruhe gib ihnen, Herr) beginnt. Der mittelalterliche lateinische Text der Messe für die Verstorbenen ist durch alle Musikepochen hindurch bis zur Gegenwart die Textgrundlage der Requiem-Kompositionen, obwohl diese seit Ende des 18. Jahrhunderts immer mehr für konzertante Aufführungen und nicht für den



Johannes Brahms, Wien, 1874
© Bildarchiv des Max-Planck-Instituts, Leipzig

liturgischen Gebrauch im Gottesdienst geschrieben wurden.

„Ein ‚deutsches‘ Requiem“ entgegen der lateinischsprachigen Tradition

Hinsichtlich der Textgrundlage nimmt das 1868 endgültig vollendete Werk „Ein deutsches Requiem“ von Johannes Brahms (geboren am 7. Mai 1833 in Hamburg, gestorben am 3. April 1897 in Wien) eine Sonderstellung ein. Brahms vertont von ihm selbst ausgesuchte und in Reihenfolge gebrachte Worte der Bibel aus dem Alten und dem Neuen Testament sowie aus den Apokryphen³⁾ in der deutschen Übersetzung von Martin Luther. Während das liturgische Requiem ein Bittgottesdienst ist, der für den Verstorbenen gefeiert wird, und der ihm helfen soll, zur Erlösung zu gelangen, richten sich die von Johannes Brahms ausgesuchten Texte an die Hinterbliebenen, um ihnen Rat, Hilfe und Trost zu geben⁴⁾. Insofern steht er mit seinem Werk in der christlich-reformatorischen lutherischen Tradition, die sich deutlich von dem lateinischen Requiem abgewendet hat. Die Aussagen der ausgewählten Bibelstellen reichen von der Linderung des Leides der Trauernden bis zur Mahnung, die Tatsache des eigenen Todes als Ziel des irdischen Daseins zu Lebzeiten in das Denken und Handeln einzubeziehen.

Ausgewählte Bibelstellen werden zu einer neuen literarischen Textvorlage zusammengestellt

Die Textauswahl zeugt von einer originären Frömmigkeit Brahms' und von

seiner verblüffenden Bibelkenntnis. Formal ist die Textvorlage von einer ausgeklügelten Architektur, da die sieben Teile des deutschen Requiems in einer raffinierten dramaturgischen Konstruktion Gedanken an den Kampf zwischen Schmerz und Freude (Sätze 2 und 6), das Schwanken zwischen Trauer und Hoffnung (Sätze 3 und 5) und Worte des Trostes (Sätze 1, 4 und 7 - Eingangs-, Mittel- und Schlussteil) auch formal zu einem literarischen Meisterwerk zusammenfassen.

So schafft sich Brahms die Textgrundlage für ein sehr persönliches und singuläres Werk.

Gereifte Kompositionskenntnisse ermöglichen ein erstes großes, geniales Werk

Auch musikalisch ist das deutsche Requiem genial und einzigartig. Die Musik ist von tiefer romantischer Kraft, vermeidet aber den gefühlsbetonten, sentimental Ausdruck. Auch auf arienhafte, ausschweifende Sologänge eines sonst in Requiens üblichen Solistenquartetts wird verzichtet. Im Mittelpunkt als Träger des Inhalts steht der Chor, dem auch die großen dramatischen Steigerungen übertragen wurden. Die beiden Solisten, die in drei der sieben Sätze mitwirken, wechseln sich mit dem Chor in einer Art Responsorium ab. Das Orchester ist ein selbständiger Partner. Seine Funktion geht weit über die Aufgabe der Begleitung hinaus. Es bereitet die musikalischen Geschehnisse vor, beantwortet sie und führt sie fort.

Mit dem deutschen Requiem „wagte“ sich Johannes Brahms an seine erste

größere Komposition. In seinem bisherigen Werk, das ein Klavierkonzert, Kammer- und Chormusik sowie Liedkompositionen umfasst, hatte er um einen neuen musikalischen Ausdruck gerungen. Bei dem deutschen Requiem greift er auf die Ergebnisse dieser Arbeit genial zurück. Zudem verarbeitet er seine Kenntnisse über den protestantischen Choral ebenso wie die durch intensive Studien erworbenen Erfahrungen mit barocken Traditionen - vornehmlich am Beispiel Johann Sebastian Bachs - z. B. über den Kontrapunkt, die Variation und die Fuge. Gebunden an die Aussagen und den dramaturgischen Aufbau des Textes ergibt sich eine vielfältige musikalische Form von satzübergreifender Stimmigkeit. Ganz neue, moderne rhythmische Raffineszen (z. B. „Synkopensäulen“ = viele Instrumente spielen den gleichen Ton, aber in einem anderen Rhythmus) und moderne, zeitgemäße Harmonik (z.B. „enharmonische Verwechslungen“ ermöglichen schnellen Tonartenwechsel) werden verbunden mit handwerklicher Tradition der alten Meister in Kompositionsformen und Tonartensymbolik.

Wie in der textlichen Anlage herrscht auch in dem musikalischen Konzept eine ausgeklügelte architektonische Struktur: Anfangs- und Schlusssatz stehen in der gleichen pastoralen Tonart F-Dur. Der zentrale vierte Satz mit der freundlichen Tonart Es-Dur wird umrahmt auf der einen Seite von den dunkleren Tonarten b-moll (zweiter Satz) und d-moll (dritter Satz) und auf der anderen Seite von den helleren Tonarten G-Dur (fünfter Satz) und C-Dur (sechster Satz).

Dies musste von den Zeitgenossen

Brahms' als das Modernste empfunden werden, was es damals gab.

Ein „Geheimnis“ im deutschen Requiem

Dem jungen Dirigenten Siegfried Ochs gegenüber hat Brahms eine Bemerkung gemacht, die dieser so deutete, als sei das Werk in einem bekannten protestantischen Choral verwurzelt. Siegfried Ochs berichtet davon im Vorwort der von ihm herausgegebenen Eulenberg-Taschenpartitur des deutschen Requiems. Dort schreibt er, dass Brahms wörtlich dazu gesagt habe: „Tja, wenn's keiner hört, schadet's nicht viel. In den ersten Takten und im zweiten Stück können Sie's finden. Es ist ein bekannter Choral.“ Ochs fand heraus, dass Brahms den Choral „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ gemeint haben muss. Er belegt dies mit dem Notenbeispiel des Anfangs und mit der Anlehnung des Themas im zweiten Satz bei der Stelle: „Denn alles Fleisch es ist wie Gras“ an die Choralmelodie. Seither ergoss sich eine wahre Flut von Zuschreibungen auf diese und andere Choralmelodien im deutschen Requiem in die musikwissenschaftliche Literatur, die alle mit einiger Fantasie plausibel sind. Zum Handwerkszeug Brahms' gehörte es eben, die Choräle in altmeisterlicher Weise als musikalisches Material zu verwenden.

Der evangelische Theologe Pastor Peter Kreyssig⁵⁾, hat den Brahmschen Hinweis auf ein „Geheimnis“ für eine interessante Theorie zum inhaltlichen Aufbau des deutschen Requiems und zur dementsprechenden Zusammenstellung der biblischen Texte durch

Brahms verwendet. Er kommt zu der Überlegung, dass die Gedankengänge in den einzelnen sieben Versen des Chorals „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ von Georg Neumark (1621 - 1681) - Evangelisches Kirchengesangbuch 369 - einen Bezug zu den Inhalten der sieben einzelnen Sätze des Brahms'schen Werkes erkennen lassen. Mit Fleiß sucht und findet er die Parallelen zwischen den Inhalten der Choralverse und den von Brahms für die sieben Sätze zusammengestellten Bibelstellen.⁶⁾

Lange Bearbeitungszeit

Das deutsche Requiem in seiner endgültigen Form von 1868 (2. Uraufführung in Leipzig am 18. 2. 1869) erscheint wie ein geschlossener, einzigartiger Geniestreich. Umso verblüffender ist es, dass die Entstehung des Werkes sich über einen Zeitraum von mehr als zehn Jahren hinzog.

Ungeklärte Namensherkunft

Vielleicht war Robert Schumann der Auslöser des Gedankens bei dem jungen Brahms, ein Requiem außerhalb der lateinischen Tradition mit deutschem Text zu komponieren. Die Musikwissenschaft verweist (allerdings kontrovers diskutiert, ob Brahms es überhaupt gekannt hat) auf ein sog. „Projektbuch“ Robert Schumanns, in dem dieser den Plan für ein „Deutsches Requiem“ eingetragen hatte. Aus einem Besuch des 20jährigen Brahms bei dem Ehepaar Schumann in Düsseldorf im September 1853 entstand die viel beschriebene enge Freundschaft

zwischen ihnen. Und so ist es durchaus möglich, dass Schumann über die Idee eines solchen Werkes mit Brahms gesprochen hat. Nach Schumanns Tod am 29. Juli 1856 ist das Projekt dann für Brahms sozusagen frei geworden

Aber ganz so neu war die Idee nicht. Heinrich Schütz komponierte für die Beerdigung des Grafen Heinrich von Reuss am 4. Februar 1636 in Gera seine „Musikalischen Exequien“, deren erster der drei Sätze den Titel „Concert in Form einer teutschen Begräbnis-Missa“ trägt.

Mit der zweihundert Jahre alten Musik dieses Komponisten hat sich Brahms als Chordirigent und zu Kompositionsstudien intensiv auseinandergesetzt.

Von Heinrich Schütz stammt auch ein Chorwerk zu Offenbarung Johannes 14, Vers 13, „Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben, von nun an.“, dessen Text Brahms dem Schlusssatz Nr. 7 seines deutschen Requiems zugrundegelegt hat. Außerdem hat Schütz den 84. Psalm (Wie lieblich sind Deine Wohnungen, Herr Zebaoth) in einem Satz für zwei Chöre vertont. Diesen Text übernimmt Brahms für die Nr. 4 des deutschen Requiems. Beide Kompositionen befanden sich in der Wiener Musikbibliothek von Johannes Brahms. So könnte man annehmen, dass Heinrich Schütz Brahms den Titel vorgab.

Brahms selbst schrieb in einem Brief an den Dirigenten Karl Reinthaler vom 9. Oktober 1867 im Rahmen der Vorüberlegungen, das deutsche Requiem im Bremer Dom am Karfreitag 1868 zur Uraufführung zu bringen, u. a.: „... Was den Text betrifft, will ich bekennen, dass ich recht gern auch das ‚Deutsch‘ fortließe und einfach den ‚Menschen‘

setzte...“ Gewiss darf man somit davon ausgehen, dass Brahms mit dem Adjektiv „deutsch“ im Titel des Werkes nur die Sprache seiner Textauswahl aus der Luther-Bibel meint und nicht etwa einen nationalen Charakter seiner Musik.

Impulse für die Komposition - Entstehungsgeschichte des deutschen Requiems

Ebenso wie die „Copyright-Frage“ des Werktitels hat die Musikwissenschaft trotz vieler Bemühungen den Anlass für die Komposition und den Entstehungsprozess - zumindest in seinen Anfängen - bisher nicht hinlänglich klären können. Brahms arbeitete wahrscheinlich zwischen 1854 und 1868 an dem Material zum (vollständigen) deutschen Requiem.

Was Brahms konkret veranlasst haben könnte, „Ein deutsches Requiem“ zu komponieren, kann nur aufgrund von Indizien gemutmaßt werden.

Das musikalische Material des trauer-marschartigen zweiten Requiemsatzes ist als früheste Entstehungsschicht in dem Scherzo einer später vernichteten Sonate für zwei Klaviere aus dem Jahre 1854 zu finden; (andere Passagen übernahm Brahms in sein erstes Klavierkonzert 1857). Den Trauermarsch soll Brahms damals unter dem Eindruck des Berichtes über den Selbstmordversuch Robert Schumanns am 27. Januar 1854, als Menschen in Karnevalskostümen den aus dem Rhein geretteten Freund nach Hause brachten, niedergeschrieben haben. Von konkreten Requiemplänen war damals aber noch

nichts bekannt.

Die Musikforscher sind übereinstimmend der Ansicht, dass zwei Trauerfälle Anlässe für die Arbeit von Brahms am deutschen Requiem waren: am 29. Juli 1856 starb sein Mentor und Freund Robert Schumann und am 1. Februar 1865 seine Mutter Christina. Innerhalb dieses Zeitraumes lassen sich wesentliche Teile des Entstehungsprozesses orten.

In Briefen von 1859 schreibt Brahms, dass eine „Trauerkantate“ im Entstehen sei.

Auf der Rückseite des Autographen seiner „Magelonen Romanzen“ op. 33 wurden Notizen von Brahms für den Text des deutschen Requiems entdeckt, die auf das Jahr 1861 datiert werden können. Damals bereits hatte er alle Texte (im Ansatz auch für den später nachkomponierten 5. Satz) abschließend fertiggestellt und auch schon Vermerke über die Tonarten und den Umfang der beiden ersten Sätze hinzugefügt. In dieses Jahr fiel der fünfte Todestag Robert Schumanns.

Ein erster echter öffentlicher Beweis für die Arbeit an dem deutschen Requiem ist ein Brief von Brahms an Clara Schumann vom April 1865 (der Tod seiner Mutter liegt zwei Monate zurück) mit dem er ihr einige Notenblätter (aus dem Chorstück Nr. 4) zuschickt und deren Inhalt als in einer „Art deutschem Requiem“ komponiert bezeichnet, „mit dem ich derzeit etwas liebäugelte“. Einige Tage später schreibt er Genaueres an Clara Schumann. Er teilt ihr mit, dass er den Text für sein Werk selbst aus der Bibel zusammengestellt habe, das Werk mit einem Chor

in F-Dur „ohne Geigen, aber mit Harfen und anderen Schönheiten“ beginne und der zweite Satz ein Trauermarsch zu dem Text „Denn alles Fleisch es ist wie Gras“ sei. Gleichzeitig bittet er Clara Schumann aber eindringlich, die Notenblätter niemandem zu zeigen, mit der Begründung: „... überhaupt ist es bis jetzt das schwächste wohl an dem besagten deutschen Requiem...Ich hoffe sehr, eine Art Ganzes zusammenzubringen, und wünsche Mut und Lust einmal zu behalten“.

Von da an bis Oktober 1866 brachte Brahms sein großes Chorwerk zu einem (vorläufigen) Abschluss. Clara Schumann schreibt im August 1866 in ihr Tagebuch: „Johannes hat mir einige prachtvolle Sätze aus einem deutschen Requiem von sich vorgespielt, dann auch ein Streichquartett in c-moll. Das Requiem hat mich aber noch freudiger bewegt, es ist voller zarter und wieder kühner Gedanken. Wie es klingen wird, das kann ich mir nicht so klar vorstellen, aber in mir klingt es herrlich“. Am 16. September 1866 trägt sie die Notiz ein: „Den Nachmittag lebten wir in Johannes' Requiem, das voll wunderbarer Schönheiten und Gedanken ist.“

Am 24. Oktober 1866 verlässt Brahms seinen Urlaubsort Lichtenthal und kehrt nach Wien zurück. Er hat das Requiem als vollendet in sein Werksverzeichnis eingetragen und unter dem Schlusstakt des letzten Satzes notiert „Sommer 1866“. In diesem Jahr jährt sich Schumanns Tod zum zehnten Mal. Im Dezember 1866 vollendet Brahms den Klavierauszug des deutschen Requiems in Wien.

Zwei Testläufe und zwei Uraufführungen

Vorbereitungen für Bremen

Im Frühjahr 1867 bittet Brahms den befreundeten Kapellmeister Dietrich in Oldenburg, ihn bei der Realisierung einer Uraufführung seines deutschen Requiems zu unterstützen. Der ist dazu bereit und schlägt Bremen als den Ort dafür vor. Daraufhin schickte Brahms ihm die „Manuscript-Partitur“ am 1. August 1867 zur Beurteilung. Er schrieb dazu: „Und gib's nicht aus den Händen ... Ein Bremer Anbieten wäre mir freilich höchst erwünscht“. Ohne das Einverständnis von Brahms und ohne eine Benachrichtigung an ihn gab Dietrich die Original-Partitur dennoch an den ehemaligen Theologen und amtierenden Musikdirektor am Bremer Dom Karl Martin Reinthaler weiter, der sich auch bald entschloss, die Uraufführung am nächsten noch freien Termin im Rahmen der Abonnementkonzerte im Dom, d. h. für Karfreitag, den 10. April 1868, vorzusehen. Brahms wusste aber bis Anfang Oktober 1867, als er brieflich Dietrich an die Rückgabe der Requiem-Partitur erinnerte, davon nichts.

Voraufführung der Teile I – III in Wien, Großer Redoutensaal der Hofburg

Zwischenzeitlich führte die Ungeduld Brahms dazu, in Wien für den 1. Dezember 1867 in einem Schubert-Gedenkkonzert eine Voraufführung des deutschen Requiems anzuregen. Der Dirigent Johann Herbeck war allerdings nur zur Aufführung der ersten drei Sät-

ze des schweren Werkes bereit; dazu noch unter der Bedingung, dass nach der Pause acht Sätze aus der populären, melodiosen Musik zu „Rosamunde“ von Franz Schubert aufgeführt werden. Nur soviel wollte er wohl dem Publikum in dem Sonntagsnachmittags-Konzert „zumuten“. Der Misserfolg scheint uns Heutigen vorprogrammiert.

Die ersten beiden Sätze wurden erstaunlicherweise noch mit Beifall bedacht. In dem Konzertsaal fehlte aber eine Orgel. So musste der 36 Takte lange Orgelpunkt auf D in der Fuge zum Abschluss von Satz 3 auf der Pauke imitiert werden. Der Schlagzeuger, der nicht wusste, wie das klingen soll, schlug das Finale mit unaufhörlichem Paukengehämmer in Grund und Boden. Da der Orgelpunkt noch von zwölf Kontrabässen, drei Posaunen und acht Hörner verstärkt wird, wurden Chor und Orchester von diesem Lärm so über-tönt, dass das Publikum diese nicht mehr hören konnte.

Das Publikum ist ratlos, ein Teil protestiert und zischt. Der einflussreiche Wiener Kritiker Eduard Hanslick, der Brahms wohlgesonnen war, versuchte die Situation zu retten, in dem er lobte, dass „seit den Totenmessen ... unsrer Klassiker ... kaum eine Musik die Schauer des Todes, den Ernst der Vergänglichkeit mit solcher Gewalt dargestellt“ hat.

Er schrieb aber auch zum Finale von Satz 3: „Dieser Chor, den jeder, der die Partitur kannte, für das Großartigste halten musste, ist auf diese Weise aufgeführt, eine Tortur, als wenn man durch einen endlosen Tunnel fuhr“.

Erste Uraufführung im Bremer Dom

Genau betrachtet kam die Uraufführung im Bremer Dom durch eine Indiskretion des Brahms Freundes Dietrich zustande. Als Brahms erfuhr, dass dieser ohne seinen Auftrag die Originalnoten des Requiems an den Bremer Musikdirektor Karl Martin Reinthaler gegeben hatte, schrieb er sofort an Reinthaler (2. Oktober 1867), er möge ihm das Manuskript zur Überarbeitung und für eine baldige Aufführung in Wien zurückschicken.

Gleichzeitig bat er ihn um eine Beurteilung, aber mit Nachsicht für „arge Spuren von Flüchtigkeit und eiligem Schreiben“ in dem vorliegenden Werk. Umgehend (5. Oktober 1867) antwortete ihm Reinthaler mit einem langen Brief. Er schreibt, dass er mit der Partitur einen „Schatz“ zurückschicke, und bedauert die Uraufführung in Wien, schlägt Brahms aber dennoch den Karfreitagstermin 10. April 1868 für eine Aufführung im Bremer Dom vor. Gleichzeitig machte er konfessionelle Bedenken wegen des Textes geltend und bittet Brahms „den Punkt“, um den sich „für das christliche Bewusstsein alles dreht, nämlich den Erlösungstod des Herrn“ noch in einem zusätzlichen Teil in die Komposition aufzunehmen. Wörtlich schreibt Reinthaler: „Ist Christus nicht auferstanden, so ist Euer Glaube eitel“, sagt Paulus im Zusammenhang mit jener von Ihnen behandelten Stelle. Nun wäre aber an der Stelle ‚Tod, wo ist dein Stachel‘ etc. vielleicht der Punkt zu finden, entweder kurz im Satze selbst vor der Fuge oder durch Bildung eines neuen Satzes. Ohnehin sagen Sie im

letzten Satz: „Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben von nun an“, das heißt doch nur, nachdem Christus das Erlösungswerk vollbracht hat.“

Brahms ist aber hinsichtlich der von ihm ausgewählten Bibelstellen zu keiner Konzession bereit. Er schreibt dazu zurück: „..., dass ich ... mit allem Wissen und Willen Stellen wie z. B. Evang. Joh. Kap. 3 Vers 16 (Anm. d. Verf. „Also hat Gott die Welt geliebt, dass er seinen eingebor'nen Sohn gab“) entbehrte. Hinwieder habe ich nun wohl manches genommen, weil ich Musiker bin, weil ich es gebrauchte, weil ich meinen ehrwürdigen Dichtern auch ein ‚von nun an‘ nicht abdisputieren oder streichen kann.“ Für die Aufführung im Dom fand sich dann doch eine „Notlösung“: Das deutsche Requiem wurde in zwei Teilen aufgeführt und dazwischen trat das mit Brahms befreundete Ehepaar Joseph Joachim, Violine, und Amalie Joachim, Alt, auf.

Zunächst spielte Joseph Joachim je ein Andante von J. S. Bach und Tartini und Schumanns „Abendlied“ als Violinsolo. Dann sang Amalie Joachim begleitet von ihrem Ehemann die Arie für Alt und Violine „Erbarme Dich Gott, um meiner Zähren willen“ aus Bachs „Matthäuspassion“ und die Arie „Ich weiß, dass mein Erlöser lebt“ aus dem „Messias“ von Händel. Die Händel-Arie wurde eingerahmt von den Chören „Seht, das ist Gottes Lamm“ und „Hallelujah“, ebenfalls aus Händels „Messias“. Damit war die Christologie in das Konzert eingeführt.

Reinthaler hatte Chor und Orchester vorbereitet, die Aufführung leitete Johannes Brahms selbst.

Die Uraufführung, zu der viel musikalische Prominenz aus ganz Deutschland nach Bremen gekommen war, wurde von den 2500 Zuhörern und der Kritik begeistert aufgenommen.

Auch die Nachaufführung am 28. April 1868 im Bremer Konzertsaal unter der Leitung von Hans Martin Reinthaler war ein voller Erfolg.

Durch Ergänzung zum abgerundeten Meisterwerk

Was Brahms veranlasste, nach dem überwältigenden Uraufführungserfolg sein deutsches Requiem durch den nachkomponierten fünften Teil „Ihr habt nun Traurigkeit“ unter Hinzunahme eines Solo-Sopranes zu ergänzen, ist ungeklärt.

In seiner Niederschrift des Requiem-Textes auf dem dadurch berühmt gewordenen „Magelonen-Notenblatt“ (1861) hatte Brahms schon einen fünften Satz mit dem Text aus Johannes 16 Vers 23, den er dann auch für den Anfang seiner Nachkomposition verwendete, vorgesehen. Dass er sich über die Reihenfolge bei den Sätzen vier und fünf nicht schlüssig war, zeigen Korrekturen an der Bezifferung in dieser Niederschrift. Warum er letztlich den vorgesehenen fünften Satz bei der ersten Fertigstellung des Werkes ganz wegließ, bleibt ebenso fraglich wie die Gründe für die Wiederaufnahme der Idee. Vielleicht war er unzufrieden darüber, dass dem Werk bei der ersten Uraufführung zur Verkündigung des Heilandes Jesus Christus fremde Werke „implantiert“ worden waren, wobei ihm aber die Verwendung des Solo-Sopranes gefallen hatte. Jedoch geht seine

Ergänzung auf die vorgebrachten dogmatischen Bedenken, die Anlass für diesen Kompromiss waren, nicht ein.

Ganz sicher ist, dass Brahms den fünften Satz im Gedenken an seine 1865 verstorbene Mutter nach der Uraufführung hinzu komponierte.

Jetzt allerdings erst war das deutsche Requiem das architektonische Meisterwerk mit der raffinierten dramaturgischen Konzeption, das so bewundert wird.

Zweiter Testlauf - Voraufführung des fünften Satzes in Zürich

Johannes Brahms vollendete die Arbeit an dem neuen fünften Satz des deutschen Requiems am 24. Mai 1868. Damit hatte er seine Komposition „Ein deutsches Requiem“ endgültig fertiggestellt. Seinem Verleger teilte er mit, dass das Werk die Opus-Nr. 45 erhält.

Am 7. September 1868 wurde Satz 5 in einer privaten Veranstaltung „auf dem alten Musiksaal beim Fraumünster“ in Zürich zur Probe aufgeführt. Friedrich Hegar dirigierte Chor und Orchester der Tonhallengesellschaft Zürich aus dem Manuskript.

Zweite Uraufführung des vollständigen Requiems im Leipziger Gewandhaus

Am 18. Februar 1869 erklang das vollständige Meisterwerk erstmals unter Carl Reinecke im Leipziger Gewandhaus. Bei dieser zweiten Uraufführung konnte der Öffentlichkeit das vollständige Werk in einem Konzerthaus vernehmen, dem Ort, für den Brahms das deutsche Requiem komponierte.

Das Leipziger Publikum nahm das deutsche Requiem mit Faszination und Begeisterung auf. Die „Allgemeine Musikalische Zeitung“ feierte die Aufführung u. a. mit folgenden Worten: „Da hörten Tausende, die bis dahin noch keine Note von Brahms, kaum seinen Namen gekannt hatten, staunend, andächtig, tiefergriffen seine Musik, so kunstvoll und ernst wie die Sebastian Bachs‘, so erhaben und gewaltig wie Beethovens „Missa solemnis“, überall gesättigt durch Franz Schubert’s Wohlklang, mit einem Worte ein modernes Meisterwerk, ... ‚den höchsten Ausdruck unserer Zeit in idealer Weise ausgesprochen‘ ...“ .

Weitere Aufführungen

Über fünfzig Mal wurde das Werk in fast allen größeren deutschen Musikstädten im nächsten Jahrzehnt aufgeführt. Daneben erklang das deutsche Requiem auch im Ausland: in London 1871, in St. Petersburg 1872 und in Paris 1875. Die starke europäische Chorbewegung tat ein Übriges, dass das deutsche Requiem bis heute zu den meistaufgeführten Werken der Musikgeschichte gehört.

Eine weniger kostspielige Fassung

Nicht überall, wo das deutsche Requiem erklingen sollte, sah man sich in der Lage, die Kosten für ein großbesetztes Orchester aufzubringen. Deshalb trat sein weitsichtiger Schweizer Herausgeber Jakob Melchior Rieter-Biedermann noch vor der Leipziger Uraufführung an Brahms mit der Bitte

heran, eine Fassung mit vierhändiger Klavierbegleitung zu erarbeiten. Schon am 30. Januar 1869 traf bei dem Verlag in Winterthur eine entsprechende Bearbeitung mit folgenden typischen, satirischen Bemerkungen von Brahms ein: „Die Hölle ist absolviert. Ich habe mich der edlen Beschäftigung hingegeben, mein unsterbliches Werk auch für vierhändige Seelen genießbar zu machen. Jetzt kann's nicht untergehen. Übrigens ist es ganz vortrefflich geworden.“

Die Premiere dieser Version fand im Juli 1871 in der englischen Hauptstadt unter der Leitung des Solo-Baritons der Bremer Uraufführung, Julius Stockhausen, statt - darum auch der Beiname „Londoner Fassung“.

Mit dieser Aufführung schließt sich nach 17 Jahren nun endgültig der Kreis der langen Entstehungszeit, die (wahrscheinlich) mit einer nichtveröffentlichten - vierhändigen - Sonate für zwei Klaviere im Jahre 1854 begann.

Schlussworte von Johannes Brahms zu seiner Requiem-Komposition

Johannes Brahms hatte seine Arbeit am deutschen Requiem 1868 mit der Nachkomposition des fünften Satzes und 1869 mit der Vorlage der vierhändigen Klavierfassung abgeschlossen. Im Rückblick auf seine Arbeit schreibt er 1868: „Ich bin nun getröstet! Ich habe das überwunden, was ich glaubte, nie überwinden zu können. Und nun bin ich wie ein Adler, der sich höher und höher schwingen kann“. Ein Jahr später, 1869, schreibt er: „Ich habe nun meine Trauer niedergelegt und sie ist mir genommen; ich habe meine Trauermusik

vollendet als Seligpreisung der Leidtragenden. Ich habe nun Trost gefunden, wie ich ihn gesetzt habe als Zeichen an die Klagenden.“

Damit war der Geist Brahms' frei und vorbereitet für eine neue Schaffensphase, die vor allem durch die Vollendung seiner ersten Sinfonie und die Komposition der weiteren drei Sinfonien geprägt werden sollte.

Rezeptionsgeschichte des deutschen Requiems Immer längere Aufführungsdauer bei einem „Repertoirestück“

In der Rezeptionsgeschichte des deutschen Requiems wurde der Charakter des Werkes oft dadurch verändert, dass der von Brahms gespendete Trost in Betrachtungen über den Schmerz umgedeutet und deshalb wesentlich langsamere Tempi gewählt wurden, als sie Brahms nach seinen Aufführungserfahrungen als ideal notiert hatte. Schon der Brahms nahestehende Dirigent Max Bruch schrieb über eine Requiem-Aufführung in Dessau (einem Ort ohne Brahms-Tradition), das die Tempi „unerträglich langsam“ gewesen seien. Andere Stellen wurden immer schneller, wie zum Beispiel der 6. Satz „Dann wird die Posaune erschallen“, um eine besondere Dramatik zu erzeugen. Immer wieder wird auch versucht, dem Texte Brahms' eine Parallele zum lateinischen Text der traditionellen katholischen Totenmesse „abzurufen“. Solche Vergleiche führen bei den Aufführungen dazu, durch entsprechende schnellere oder langsamere Tempi aus dem deutschen Requiem doch noch ein „richtiges“ Requiem zu machen.

Aus seinen Äußerungen über die Interpretationen seiner Sinfonien durch die Dirigenten seiner Zeit weiß man, dass Brahms elastische lebendig-elegante Tempi und eine flexible, nuancierte Lesart ohne metronomische Starre bevorzugte. Aufgrund von Ausführungen des Kritikers Adolf Schubring zur Bremer Uraufführung unter der Leitung von Brahms und unter Hinzurechnung einer mittleren Dauer des hinzu komponierten fünften Satzes ergibt sich eine ideale Ausführungszeit von 67 bis 70 Minuten. Bei einem nicht repräsentativen Blick auf LP- und CD-Aufnahmen, die sich zufällig im „Schallplattenschrank“ des Autors befinden, sieht man trotz der Erkenntnisfortschritte in der Musikwissenschaft noch immer folgende Aufführungsdauern:

- Kempe, Berlin 1955 = 74:03 Minuten,
- Karajan, Berlin 1976 = 75:40 Minuten,
- Kegel, Leipzig 1985 = 71:53 Minuten,
- Abbado, Berlin 1993 = 73:37 Minuten .

In der Partitur-Ausgabe von Breitkopf & Härtel ist schon eine Aufführungsdauer von 75 Minuten angegeben und in einer modernen gängigen Taschenpartitur sind es 85 Minuten.

Frischer Wind von anderer „Saite“

Die Dirigenten, die sich über die historische Aufführungspraxis der Barockmusik der romantischen Musik näherten, haben hier eine Wende eingeleitet. Als zum Beispiel Sir John Eliot Gardiner seine Erfahrungen mit dem Repertoire des 17. und 18. Jahrhunderts auch auf die Werke des 19. und 20. Jahrhunderts übertragen wollte, gründete er 1989 das Orchestre Révolutionnaire et Romantique. Gardiner arbeitet als Gastdi-

rigent aber auch mit bedeutenden „modernen“ Orchestern und beweist dabei, dass „Originalklang“ für ihn kein Dogma und Selbstzweck ist. Er hält es für hilfreich, den Staub abzuwischen, der sich im Laufe der Interpretationsgeschichte über die Werke gelegt hat, um herauszuarbeiten, wie die Musik der Vergangenheit in unserer Zeit klingen kann. Kurz nach der Gründung des Orchestre Révolutionnaire et Romantique spielte Gardiner mit diesem Klangkörper und „seinem“ Monteverdi Choir „Ein deutsches Requiem“ von Johannes Brahms auf CD⁷⁾ ein. Violinen mit Darmsaiten, Wiener Oboen, kleinere, hellklingende Pauken - wie zu Brahms' Zeiten -, dazu (Brahms'sche) zügige Tempi, gewissenhafte Beachtung der genauen Dynamik- und Phrasierungsangaben des Komponisten, das alles ergab einen anderen, helleren und leichteren Klang als man bisher gewohnt war. Das „Repertoirestück“ wirkte wie neu und aufregend. Diese CD von 1990 ist heute noch eine „Referenzaufnahme“. Ihre Aufführungsdauer beträgt 65:11 Minuten.

Im Jahre 2007 reiste Gardiner mit dem deutschen Requiem wie Chor und Orchester dieser Aufnahme von 1990 durch die Musikstädte Europas (in Köln am 11.11. !). Im ersten Teil des Konzertes wurden Werke von Heinrich Schütz, Johann Rudolf Ahle (1625-1707), Johann Sebastian Bach, Johann Christoph Bach (ein Vorfahre, der den Stil Johann Sebastians maßgeblich prägte und dessen Werke dieser für das ‚Altbachsche Archiv‘ abschrieb) und der Begräbnisgesang c-moll op. 13 (1858) von Brahms selbst aufgeführt.

Damit wurde auf intelligente und eindrückliche Weise mit den Wurzeln der Brahms'schen Kunst und einer daraus resultierenden Art Vorstudie des Komponisten zu seinem deutschen Requiem vertraut gemacht. Im zweiten Teil deutete Gardiner „Ein deutsches Requiem“ von Johannes Brahms dann als ein Werk von „großer rhythmischer Vitalität, charakteristischer Rauheit und tiefer Ausdruckskraft“.⁸⁾

Wie langsam ist „Langsam“

Nikolaus Harnoncourt führte das deutsche Requiem am 7. Dezember 2007 mit den Wiener Philharmonikern und dem Schoenberg Chor im Wiener Musikvereinsaal auf. Auch er wollte - wie er sich in einem Interview vor der Veranstaltung äußerte⁹⁾ - an die abgerissene Brahms-Tradition wieder anknüpfen. Deshalb werde „das Publikum manches deutlich langsamer und manches deutlich rascher als zuletzt hören und mit dem damit erreichten ursprünglichen Charakter dieser Abschnitte über Brahms' musikalische Botschaft, also die Aussage des Werkes, neu nachdenken können“ Harnoncourt wollte den ursprünglichen „Klangraum“ des Werkes mit einer kleinen Orchesterbesetzung - „so klein wie noch nie in moderner Zeit“ - und einer schlanken Wiedergabe für das Publikum hörbar machen. Was er damit vorhatte, entsprach der Größe jener Orchester, die Brahms zu seiner Zeit zur Verfügung standen. Sein Vorhaben ist gelungen. So schreibt die Wiener Kronenzeitung in ihrer Ausgabe von 10. 12. 2007: „... Harnoncourts Klangfarbendramaturgie ist von ideal weichen Konturen

und samtigen Farben geprägt, die nur in den wenigen Höhepunkten dramatische Kraftentfaltungen erfahren. Er exekutiert ein straffes Tempogefüge ohne jedes Verschleppen und kehrt vor allem das Tröstliche hervor. ...“

Exkursion:

Gedanken über den Text des deutschen Requiems als Glaubenszeugnis von Johannes Brahms

Johannes Brahms ist der Erste, der den Mut hatte, unter der Bezeichnung „Requiem“ ein musikalisches Werk zu veröffentlichen, das nicht auf dem vorgegebenen Text der kirchlichen Tradition basiert. Nebenbei öffnet er damit ein Tor, den Begriff „Requiem“ auch für andere Trauer und Tod verarbeitende Werke auch in nicht musikalischen Gattungen, wie Dichtung, Prosa, Malerei, Film u.a. zu verwenden.

Brahms stellte sich aus Worten der Bibel eine Textgrundlage zusammen, die einen Weg aus den Anfechtungen seines eigenen Glaubens und den ihn bedrängenden Zweifeln vorgeben, auch in der Hoffnung, anderen Menschen damit zu helfen.

Dabei ist einerseits festzustellen, dass Brahms über profunde Bibelkenntnisse verfügt. Er hat nach eigenem Bekunden täglich in der Bibel gelesen. Zu seiner mit dem 14. Lebensjahr beendetten schulischen Ausbildung gehörte auch ein kirchlicher Unterricht bei einem tüchtigen Hamburger lutherischen Pastor, bei dem er die Bibel, den lutherischen Katechismus und den lutherischen Choral kennen lernte und

aufgrund dessen er konfirmiert, d. h. als vollberechtigtes, zum Abendmahl zugelassenes Glied der evangelisch-lutherischen Gemeinde bestätigt wurde.

Andererseits sträuben sich den Theologen die Haare mit welcher Unbekümmertheit Brahms die 16 Bibelstellen für das deutsche Requiem auswählt und in einer neuen Reihenfolge in Beziehung zueinander bringt:

- ohne Rücksicht auf die Herkunft aus dem Alten oder Neuen Testament oder auch den Apokryphen;
- ohne sich um den historischen Standort der einzelnen Bibelworte oder um die ursprüngliche Absicht des Schreibers zu kümmern, reißt er die Aussagen aus ihrem Zusammenhang.

Die einzige Erklärung und die Rechtfertigung dafür ist, dass uns Brahms damit einen bedingungslos ehrlichen Einblick in seinen eigenen Glauben und seinen tiefen Wunsch, auch anderen zu helfen, gibt. Seine Textzusammenstellung kündigt von den Menschheitsfragen: Tod und ewiges Leben. Über der Vergänglichkeit allen Lebens zeigt sie einen sinngebenden Zusammenhang von Leben und Tod auf. Losgelöst von konfessionellen Bindungen spiegelt sie eine human-religiöse Auffassung über die Entwicklung von Trauer und Kummer zur Freude und zum Vertrauen auf Gott und vom Jenseits bei dem Gott der Bibel wider.

Auch in dogmatischer Hinsicht sind die Theologen betrübt. Für die katholische Theologie kann eine Komposition ohne den liturgischen lateinischen Text eigentlich nicht die Bezeichnung „Requiem“ für sich in Anspruch nehmen.

Die evangelische Theologie kann wiederum einerseits befriedigt feststellen,

dass sich Brahms in guter christlich-reformatorischer lutherischer Tradition von der Liturgie der katholischen Totenmesse bewusst abwendet. Mit Bezug auf die Quellen des Neuen Testaments lehnt die lutherische Reformation die Auffassung ab, als könnte durch Totenmessen den Verstorbenen der Weg in die erlösende Ewigkeit erleichtert werden. Sie vertraut auf die Gnade Gottes im Jüngsten Gericht, der den Opfertod und die Auferstehung seines Sohnes Jesus Christus als Sühne für die Sünden annimmt und so den Gläubigen ein Ewiges Leben zuteil werden lässt. Folgerichtig wenden sich die evangelischen Trauergottesdienste den Hinterbliebenen zu, um ihnen Trost in der Trauer und Wegweisung zum rechten Glauben zu geben.¹⁰⁾ Diese Grundgedanken leiten und bewegen auch Johannes Brahms.

Andererseits legen Textbefund und seine Aussagen zu seinem Werk nahe, dass Brahms wenig Beziehung zur Botschaft des Erlösungsgeschehens durch Christus hatte und auch der Gedanke an ein Jüngstes Gericht bei ihm keine zentrale Rolle spielte. Der Leitgedanke seines Requiems orientiert sich an der individuellen Überwindung des Leides und des Schmerzes.

Mit seiner knappen ablehnenden Äußerung zur Erwähnung (oder besser: Nichterwähnung) des Erlösungstodes Jesu Christi in seinem neuen Werk in dem oben zitierten Brief vom 9. Oktober 1867 an Rheintaler führt Brahms möglicherweise auf eine falsche Fährte.

Brahms hatte einen widerborstigen Charakter. Seine Biografen künden von seiner äußeren Schrofheit bei einem eigentlich sehr empfindsamen

Wesen und einer geradezu rührenden Zuwendung zu seiner Familie und zu Freunden. Der wenige Brieftext, dessen Kürze der angesprochenen dogmatische Problematik gar nicht angemessen ist, vermittelt den Eindruck, als wolle Brahms sich von Reinhaller nicht „belehren“ lassen; vielleicht weil ihn der kunstvolle Aufbau der einzelnen Bibelworte zu einer neuen literarischen Dimension viel Mühe gekostet hatte und er das Ergebnis nicht gefährden wollte, vielleicht aber auch, weil er dem akademischen Theologen ein dogmatisches Defizit einfach nicht eingestehen wollte.

Brahms bricht die Debatte um eine Textergänzung in seinem Brief abrupt ab mit den Worten. „Aber - ich höre auf, ohne ausgesprochen zu haben.“ „Ohne ‚aus gesprochen‘ zu haben“ bedeutet hier doch soviel wie: „ich habe nicht alles gesagt, was ich sagen könnte“. Schade, dass er die Textproblematik nicht zu Ende besprochen hat. Wenn dem Brieftext nebenbei auch noch zu entnehmen ist, dass Brahms die Bibelstellen nur aus musikalischen Gründen als das Werk von großen von ihm verehrten Dichtern, also als ein Teil der Weltliteratur, ausgewählt hat, dann will er Reinhaller damit mitteilen, dass er nicht - wie beispielsweise Schütz oder Bach - die Absicht hatte, die Worte der Bibel als Gottes Offenbarung musikalisch zu verkündigen. Auch diese Wendung geht auf das Konto seiner Schroffheit. Dass Brahms auch anders kann, zeigen andere Stellen desselben Briefes. Dort wo er sich für eine gute Beurteilung seines Werkes bedankt oder wo es um sein Interesse an der Uraufführung in Bremen geht, hat der

Brief einen ganz anderen, verbindlicheren Ton.

Brahms hatte sicherlich eine kritische Distanz zur Institution Kirche. Aber in erster Linie wollte er wohl nicht hinter der intellektuellen Überzeugung des 19. Jahrhunderts zurückstehen, das an Stelle des formalen christlichen Glaubens, der an Gottesdienst und Gemeinde gebunden ist, das persönliche Bekenntnis des einzelnen tritt, in dem sich ein individuell religiöses Gefühl mit der subjektiven Entscheidung über die Glaubensinhalte paart.¹¹⁾

Auf welche Weise, wann und warum der lutherische Konfirmand Brahms zum Freigeist wurde, dafür gibt es keine konkreten Belege. In seiner Biografie finden sich bis zur Fertigstellung des Requiemtextes genügend Umstände, Niederschläge und Krisen, die den Heranwachsenden und jungen Mann so beeindruckt haben können, dass er den dogmatischen Verheißungen der christlichen Kirche nicht mehr folgen mochte, ohne dabei jedoch „gottlos“ zu werden.

Wenn über den Glauben von Johannes Brahms geschrieben wird, wird immer auf ein Gespräch hingewiesen, das Brahms mit seinem Biographen Max Kalbeck im Winter 1896/1897 wenige Monate vor seinem Tode geführt hat. Bei dieser Gelegenheit sprach er aus, dass er weder „damals als er das Requiem schrieb, noch jetzt an die Unsterblichkeit der Seele“ glaube. Die Apostelstelle (1. Korinther 15, 51 und 52) „Siehe ich sage Euch ein Geheimnis“ mit dem Hinweis auf die leibliche Auferstehung (in Satz VI) habe ihm nur als musikalisch verwendbares Symbol tiefen Eindruck gemacht.

Mit diesem Hinweis wird Johannes Brahms in verschiedenen Veröffentlichungen (Texten zu Tonträger-Aufnahmen, Beiträgen in Programmheften zu Konzerten) als Heide oder als Häretiker abgetan. Aber das ist völlig unzulässig und falsch!

Als lutherischer Christ muss Brahms nicht an die Unsterblichkeit der Seele glauben. In dem Zeugnis der Bibel ist nichts von einer unsterblichen Seele zu lesen. Diese griechisch-heidnische Vorstellung ist zwar vom Christentum später übernommen worden, aber nach biblischem Verständnis kann man den Menschen nicht in zwei Teile (Seele und Leib) aufteilen, die für sich existieren. Auferstehung heißt: der ganze Mensch als Leib, Seele und Geist ist zu ewiger Gemeinschaft mit Gott bestimmt. Das ist eine Lehre der reformatorischen Theologie.

Unter den Theologen wird heftig mit unterschiedlichen Ergebnissen nachgedacht, wie man sich die leibliche Auferstehung vorstellen kann. Der kirchenkritische Brahms hat sich hier einfach aus der Diskussion über dieses Thema ausgeklinkt und sich damit nicht mehr intellektuell, sondern nur noch musikalisch auseinandergesetzt.

Die „Lehre von den letzten Dingen“ ist ein weites Feld. In den christlichen Konfessionen machen Theologen selbst im eigenen Lager darauf unterschiedliche Vorschläge für mögliche Antworten. Diese dogmatischen Entwürfe können hier nicht ausgebreitet werden. Das Wenige, das dargestellt ist, zeigt aber schon, dass Brahms nicht die Zugehörigkeit zur Christenheit abgesprochen werden darf.¹²⁾

Wenn wir Brahms in seiner Textauswahl beim Wort nehmen, handeln seine ausgesuchten Bibelstellen vom Trost im Leiden und Sterben und von der Todesüberwindung durch die Aufnahme der Toten in eine neue Heimat bei Gott. Diese Gedanken stehen in großer Nähe zu der Lehre des Alten Testaments. Seine Haltung ist aber nicht unchristlich. Auch wenn Jesus nicht ausdrücklich genannt wird, ist das deutsche Requiem insgesamt ein Werk des liebenden, tröstenden, verzeihenden Christentums.

Die dogmatisch ungebundene Textauswahl und die wortdeutende Vertonung machen es Menschen aller Konfessionen möglich, Antworten auf die Fragen nach den letzten Dingen: Leben, Tod und Ewigkeit zu finden. Tröstung in Trauer und Lebenshilfe durch biblische Wortverkündigung im Konzertsaal ist wohl das eigentliche Geheimnis der zeitübergreifenden Wirksamkeit dieser Komposition von Johannes Brahms.

Aber auch die christlichen Kirchen dürfen getrost ihre Pforten für das Brahms-Requiem öffnen; gründet sich die Komposition doch auf die biblische Botschaft. Die christlichen Zuhörerinnen und Zuhörer werden mit ihrem Wissen um die Heilstat Gottes durch Jesus Christus aus den Worten und der Musik den Trost des Evangeliums auf besonders ansprechende Weise direkt heraushören, seien sie nun in ihrem Glauben gewiss oder gleichgültig, fernstehend oder zweifelnd geworden. So wird die Musik zu einem eigenständigen Medium der Verkündigung und eröffnet einen eigenen Zugang zu den biblischen Inhalten des Werkes.

Anmerkungen

Nr. 1: Bei der Vorbereitung dieses Artikels erlebte der Autor eine schier unüberwindbare Stofffülle. Der Umfang sollte auf +/- 15 DIN A4 Seiten beschränkt sein. Dies konnte nur durch eine strenge Konzentration auf Fakten über die Komposition „Ein deutsches Requiem“ gelingen. Gerne wären einige biografische Gegebenheiten aus dem Leben Brahms' zusätzlich mitgeteilt worden. Dadurch wäre aber der vorgegebene Rahmen nicht einzuhalten gewesen. Sie lesen also nicht „Brahms und sein deutsches Requiem“ sondern streng nach Überschrift über „Ein deutsches Requiem von Johannes Brahms“. Zur Biografie: siehe Quellenangaben.

Auf eine Einzelbeschreibung von Musik und Text wurde von vorneherein verzichtet, da dies gut in den verschiedenen Musikführern nachgelesen werden kann und das Werk auch den meisten unserer Leserinnen und Leser gut bekannt sein dürfte.

Nr. 2: Siehe den Aufsatz „Mozart Requiem - Ein deutsches Requiem - War Requiem. Was ist denn überhaupt ein Requiem?“ von Erich Gelf, in: Neue Chorszene 1/08

Nr. 3: „apokryph“ = (griechisch) unecht - der Begriff „Apokryphen“ wird üblicherweise als Sammelbezeichnung einer Reihe von Schriften benutzt, die Martin Luther wie folgt kennzeichnet: „Das sind Bücher, so der Heiligen Schrift nicht gleichgehalten, und doch nützlich und gut zu lesen sind“. Luther hat diese Schriften zwar im Inhaltsverzeichnis seiner Bibelübersetzung genannt, sie aber im Druck deutlich abgesetzt und nicht mitgezählt. Sie kommen in den ersten griechischen und lateinischen Übersetzungen der Bibel vor, sind jedoch in der Sammlung der hebräischen Schriften des Alten Testaments nicht enthalten. Deshalb werden sie von den reformatorischen Kirchen nicht als biblisch im Vollsinn erkannt. Die katholische Kirche zählte sie im Konzil von Trient (1546)

als vollwertige Bücher der Heiligen Schrift auf. Johannes Brahms hat die beiden Stellen Weisheit Salomos 3, 1 und Jesus Sirach 51, 35 aus den Apokryphen ausgewählt.

Nr. 4: Eine übersichtliche Zusammenstellung des Textes, der Tempoangaben, der Tonarten und der Taktarten von „Johannes Brahms, Ein deutsches Requiem“ findet sich im Internet: Suchmaschine: Eingabe -> wikisource -> Autoren -> Johannes Brahms -> Ein deutsches Requiem

Nr. 5: Peter Kreyszig, geboren 1924 in Chemnitz, war evangelischer Pfarrer und bis 1986 Dekan in Stuttgart. Er lebt jetzt im Ruhestand. Zusammen mit Helmut Rilling gestaltete er viele „Kantaten-Gottesdienste“. Er war von Anfang an Rillings Internationaler Bachakademie Stuttgart als Dozent und Prediger verbunden.

Nr. 6: Die Idee von der Herkunft der Textinhalte des Brahms-Requiem hat Kreyszig in einem Beitrag zum Europäischen Musikfest Stuttgart 2003, das sich auch intensiv mit dem deutschen Requiem von Brahms befasste, mitgeteilt; abgedruckt in Norbert Bolin (Hrsg.), Johannes Brahms - Ein deutsches Requiem, Bärenreiter, Kassel, 2004.

Nr. 7: Die Aufnahme wurde bei Phillips am 16. 4. 1991 veröffentlicht.

Nr. 8: Zitiert nach Jürgen Ostmann, Brahms barock, in persönlich – Magazin der Kölner Philharmonie, Nr. 05/07

Nr. 9: Professor Dr. Otto Biba hat das Interview mit Nikolaus Harnoncourt geführt. Es ist veröffentlicht in seinem Artikel „Der Pulsschlag des Trostes – Nikolaus Harnoncourt dirigiert

Nr. 10: Siehe dazu den Abschnitt „Die Wirkung der Reformation auf das ‚Requiem‘“ einschließlich Fußnoten und Quellenangaben in: Erich Gelf, „Mozart Requiem - Ein deutsches Requiem - War Requiem. Was ist denn überhaupt ein Requiem?“ in: Neue Chorszene 1/08

Nr. 11: *Zitiert nach dem Hinweis von Michael Struck-Schloen auf eine Notiz von Christian Martin Schmidt in dessen Brahms-Buch in dem Beitrag zum Programmheft für die Konzerte der Bayer-Philharmoniker mit dem deutschen Requiem von Johannes Brahms am 19. und 20. April 2005 in Leverkusen und Knechtsteden*

Nr.12: *Die Ausführungen entsprechen dem derzeitigen Glaubens- und Wissenstand des Autors als eines evangelischen Nichttheologen. Hoffentlich erwecken die Formulierungen nicht den Anschein, als sollte damit eine Position als einzige Wahrheit herausgestellt werden. Die jetzt schon längere Zeit andauernde Beschäftigung mit dem Phänomen „Requiem“ haben die grundsätzlich schon vorhandene Achtung vor anderen Lehrinhalten und vor den aus der „Volksfrömmigkeit“ erwachsenen Vorstellungen bei ihm noch gestärkt.*

Quellenangaben

LP:

Brahms, Ein deutsches Requiem, Haggander/Lorenz/Rundfunkchor und Rundfunksinfonie-Orchester Leipzig / Herbert Kegel – Capriccio C 27 110, 1987

CD:

- Brahms, Ein deutsches Requiem, Grümmer/Fischer-Dieskau/Chor der St. Hedwigs-Kathedrale/Berliner Philharmoniker/ Rudolf Kempe
EMI Classics 764705 2, 1956 /1993
- Brahms, Ein deutsches Requiem, Tomowa-Sintow/Van Dam/ Wiener Singverein/Berliner Philharmoniker/ Herbert von Karajan
EMI Classics 585055 2, 1977/2003
- Brahms, Ein deutsches Requiem, Margiono/Gilfry/Monteverdi Choir/Orchestre Révolutionnaire et Romantique/ John Eliot Gardiner
Philips Classics 321402, 1991
- Brahms, Ein deutsches Requiem, Studer/Schmidt/Eric-Ericson-Kammerchor und

Schwedischer Rundfunkchor/ Berliner Philharmoniker/ Claudio Abbado - Deutsche Grammophon 437517-2, 1993

- Schütz, Musicalische Exequien, Winter/Pahn/Voss/Kobow/Kaiser/Maier/Alsfelder Vocalensemble und Himmlische Cantorey/ Barockorchester I Febiarmonici/ Wolfgang Helbich - Naxos 8.555705 D, 2004

Notenausgabe

- Johannes Brahms, Ein deutsches Requiem - Klavierauszug vom Komponisten - Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1868/1978

Buchausgaben

- Martin Christian Schmidt, Reclams Musikführer Johannes Brahms, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1994
- Norbert Bolin (Hrsg.), Johannes Brahms, Ein deutsches Requiem, Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart Band 13, Bärenreiter, Kassel, 2004
- Malte Korff, Johannes Brahms - Leben und Werk, dtv premium, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2008
- Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers mit Apokryphen, - Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart, 1985
- Das Buch Gottes, Elf Zugänge zur Bibel, Ein Votum des Theologischen Ausschusses der Arnoldshainer Konferenz, Neukirchener Verlag, Neukirchen-Vluyn, 1992
- Jentsch, Jetter, Kießig, Reiler (Hrsg.) Evangelischer Erwachsenenkatechismus, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1975

Lexika

Die Musik in Geschichte und Gegenwart
Digitale Bibliothek 60, Berlin, 1991

Programmheft

Liebe, Leben und Tod 1

Sonntag, 11. November 2007, 20 Uhr
Kölner Philharmonie

Selten gehörte Chorwerke: Distler und Williams

Geburtstagsgrüße und Kondolenz

von Dr. Thomas Ostermann

Nach einer längeren Pause werden im folgenden Beitrag wieder selten gehörte Chorwerke vorgestellt. Dabei beschert das Jahr 2008 zugleich die Möglichkeiten, dies mit runden Geburts- bzw. Todestagen der Komponisten zu verbinden. In diesem Beitrag geht es um Ralph Vaughan Williams, dessen Todestag sich 2008 zum 50ten mal jährt und um Hugo Distler, dessen 100ten Geburtstag es in diesem Jahr zu feiern gilt. Zwei chorsinfonische Werke dieser beiden Komponisten möchte Ihnen der Autor im folgenden Beitrag ans Herz bzw. Ohr legen.

Hugo Distler (1908-1942) wurde am 24. Juni 1908 in Nürnberg geboren und erhielt seine Ausbildung zum Kirchenmusiker am Leipziger Konservatorium. Durch den Thomaner-Chor wurden dem jungen Komponisten erste Eindrücke der alten Musik vermittelt, es entstanden die ersten Werke. Das Studium blieb jedoch ohne Abschluss, da sein Stiefgroßvater, der das Studium finanzierte, starb. Über eine Stelle als Organist an der St. Jakobikirche in Lübeck und die Gründung des Lübecker Kammerorchesters gelang es Distler ab 1931 allerdings dennoch, seinen musikalischen Werdegang konsequent fortzusetzen und 1934 die Leitung der kirchenmusikalischen Abteilung des damaligen Lübecker Staatskonservatorium zu übernehmen.

In diese Lübecker Zeit fallen viele von Distlers Chorwerken, die ihn vor allem in der evangelischen Kirchenmusik schnell zu Anerkennung verhalfen und



auch heute noch mit ihrer Mischung aus neuer Polyphonie und Anlehnung an alte Vorbilder wie den von Distler verehrten Heinrich Schütz zu den häufig gespielten kirchenmusikalischen Werken gehören. Als Beispiele seien hier Distlers Op. 7 „Choral-Passion nach den vier Evangelien“ für fünfstimmigen gemischten Chor a cappella und zwei Vorsänger (Evangelist, Jesus), seine „Weihnachtsgeschichte“ für vierstimmigen Chor und vier Vorsänger op. 10 (beide 1933) oder seine „Geistliche Chormusik“ Op. 12 für vierstimmigen Chor (1936/41) verwiesen, die mittlerweile in einer Vielzahl von Einspielungen auf CD vorliegen.

Neben diesem und einer Vielzahl anderer sich im kirchenmusikalischen Rahmen bewegenden Chorwerke, hatte Distler vermehrt den Wunsch, sich auch an weltlichen Texten zu versuchen, auch um damit eine Distanz zur bisher fast ausschließlich kirchenmusikalisch geprägten Tätigkeit zu erlangen. Distler schreibt dazu in einem Brief an Heinz Grunow vom 13.12.35: „Noch ein anderes. Ich gehe sehr damit um, neben meiner kirchlichen Musik auch weitgehend weltliche zu machen, mehr als ich seither getan.“

Diese Bestrebungen geschahen allerdings durchaus in Kenntnis der zu der Zeit vom nationalsozialistischen Regime angestrebten Politisierung von Volkslied, Chor und auch Orgelmusik. Auch wenn Kompositionen wie das „Neue Chorliederbuch“ Op. 16 nicht unmittelbar als Träger politischer Inhalte erkennbar sind, so sind diese doch „ganz in der Linie dessen, was man heute will“ konzipiert. In dieser Gemengelage entstehen dann auch Kompositionen wie „An die Natur“ Op. 9,1 für das erste nationalsozialistische, vom KfDK (= Kampfbund für deutsche Kultur) organisierte Musikfest 1933 in Bad Pyrmont, „Ewiges Deutschland“ (1934) als Auftragsarbeit der Lübecker NS-Kulturgemeinde für den Festakt des Mecklenburgischen Gemeindetages und das heute verschollene „Deutschland und DeutschÖsterreich einem Stamm entsprossen“ für Männerchor. Auch das weltliche Oratorium „Das Lied von der Glocke“ op. 9,2, eine Auftragskomposition für den Reichssender Hamburg von 1934 ist auf die politischen Rahmenbedingungen abgestimmt. In diesen Kompositionen wird deutlich, was Distler vorschwebt, nämlich eine

„Versöhnung der profanen mit der sakralen Musik herbeizuführen, nicht etwa gewollterweise, nicht als ‚Programm‘, oder wie immer die Musikästhetik die dem flüchtigen Wechsel unterworfenen Modeströmungen der letztvergangenen Periode zu bezeichnen pflegte - nein: unsere Zeit wird den Unterschied zwischen ‚weltlich‘ und ‚geistlich‘ ganz einfach fallen zu lassen in die Lage kommen deshalb, weil die Schranken, die erst die Sonderexistenzen einer

sakralen und profanen Musikpflege ermöglichten und benötigten, gefallen sind.“ (Hugo Distler. Von Stellung und Aufgabe der jungen Musik in Deutschland, Vortrag gehalten im Rahmen einer Rundfunksendung des Reichssenders Hamburg, abgedruckt in: Lüb.Bl. vom 03.06.34.)

Im Jahr 1937 berief die Musikhochschule Stuttgart Hugo Distler als Lehrer für Komposition, Chorleitung und Orgelspiel. In diese Zeit fällt Distlers Vertonung „Mörrikes Chorliederbuch“, deren differenzierte Rhythmik und vitale und textinterpretatorisch gut gearbeitete Setzung in der Uraufführung 1939 begeistert aufgenommen wurde und Distler über die Kirchenmusik hinaus zu einem der führenden Komponisten Deutschlands machte.

Sein letztes dramatisch-oratorisches Projekt, das in die Zeit seines Wechsels an die Berliner Hochschule für Musik fällt, ist das Oratorium **„Die Weltalter“** (1939-42). In diesem von Distler selbst getexteten Stück wird die Gefährdung des Menschen und seine endliche Heimkehr zu göttlicher Ordnung thematisiert. Aus einem Brief an Ingvar Sahlin vom 13.12.41 und einer dem Oratorium vorangestellten Inhaltsangabe ergibt sich folgende Zusammenfassung dieses Werkes:

„Im Prolog beklagt Cassandra ihr trauriges Los. Sie kann nicht mehr an eine freiwillige Rückkehr der übermütig gewordenen Menschen zu den alten Altären glauben. So beschwört sie um ihr und der Menschen Leid zu vergessen, das wehmütig-verklärte Bild der schönen Vergangenheit herauf, der goldenen Zeit.

1. Teil: ‚Arkadische Landschaft‘. In vier Bildern wird der antike Kreislauf des Jahres [...] geschildert. Am Schluß dieses 1. Hauptteils ertönt wieder die Stimme der Seherin, die die Menschheit ermahnt, in diesem glücklichen Abhängigkeitszustand zu verharren...

2. Teil: ‚Die Söhne des Prometheus‘. Die Vertreter des ‚neuen‘ prometheischen Geschlechts gehören sämtlich dem Zeitalter der italienischen Renaissance an. In 4 Monodien, jeweils von Überschriftschören eingerahmt, wird die Überwindung der Elemente durch den Menschen gezeigt:

Die Luft: Lionardo vor seinem Flugmodell, das er schließlich zerschlägt, da er die Menschheit innerlich dieser Segnung noch nicht würdig erkennt.

Die Erde: der Bericht Petrarkas über seine epochale Bergbesteigung, höher und höher steigend breitet sich vor den Augen des Dichters die vom Menschen gestaltete Erde aus... ein Markstein der Menschheitsgeschichte insofern, als es sich hier um eine der ersten Bergbesteigungen als Selbstzweck handelt.

Das Wasser: Kolumbus im Augenblick der Landung auf Guanahani

Das Feuer: Ausschnitt aus der ersten Schlacht der Weltgeschichte, in der das Geschütz zum erstenmal angewendet wurde. Wieder wie am Schluss des 1. Teils, die Stimme der Cassandra.

3. Teil: ‚Heimkehr der Palladien‘. Zunächst wird geschildert die gewaltige Urkraft der Natur im Arbeitsprozess für den Menschen (Symphonie der Maschine). Zu ahnender Krisenpunkt: die Maschine, im Augenblick, da sie

sich von der Herrschaft befreit. Diese furchtbare Möglichkeit der Ausrottung des Menschengeschlechts durch sein eignes Geschöpf sieht Cassandra in der Form einer apokalyptischen Vision. Gegen diese nahende Katastrophe ruft der Mensch ‚die Arme der Götter‘ herbei. Kassandras Fluch hat seine Kraft verloren... Damit aber bricht endlich wieder ein glücklicheres Zeitalter für die schwer heimgesuchte Menschheit an, zwar nicht mehr unschuldig wie das goldene, aber durch Wissen geläutert. Daher ist das Zurück-zu-den-Göttern im Sinn einer freiwilligen Anerkennung einer schlechthin göltigen überweltlichen Autorität notwendig.“

Im selben Brief äußert Distler auch die „tragischen Zeitgemäßheit“ des von ihm begonnenen Werkes. Allerdings sollte es nicht mehr zur Ausführung kommen. Die Vielzahl der Pflichten und die darin begründete Verhinderung seiner schöpferischen Arbeit und die zunehmende Ablehnung der Kulturpolitik dieser Jahre überforderten seine physischen Kräfte ebenso wie die augenfällige Unmenschlichkeit des Krieges. In körperlicher und seelischer Erschöpfung setzte Distler 1942 seinem Leben ein Ende. Musikalisch liegen von diesem fragmentarischen Werk daher nur vier Motetten für gemischten Chor mit Streichern vor, die zum 100ten Geburtstag des Komponisten am 24. Juni 2008 in St. Jakobi Lübeck im Rahmen dieser Festtage überarbeitet und uraufgeführt wurden.

Trotz der geschilderten Problematik liegt die Bedeutung Distlers darin, dass ihm in der Chormusik eine Verbindung historischer Gattungen und modernen

Empfindens gelang. In Anlehnung an die frühbarocker Vokalität erreichten seine Werke durch eine ihm eigene rhythmische und klangliche Differenzierung eine Eigentümlichkeit, die sich bspw. in der Choralpassion stark ausprägte.

Referenzen:

Eine Kurzbiografie von Hugo Distler ist in Wikipedia zu finden unter [.wikipedia.org/wiki/Hugo_Distler](http://de.wikipedia.org/wiki/Hugo_Distler).

Auch der Beitrag von Horst Schinzel in der Linkszeitung vom 1. Juni 2008 „Vor 100 Jahren wurde Hugo Distler geboren“ - Kirchenmusiker im Konflikt mit den Nazis“ ist empfehlenswert und im Internet an verschiedenen Stellen zu finden.

Im ebenfalls lesenswerten Beitrag von Claus Fischer zum 100. Geburtstag von Hugo Distler: „Eine Flamme, die sich allzu schnell verzehrte“ von „Deutschlandradio Kultur“ vom 21.06. 2008, die in Internet als Textexzerpt unter [„http://www.dradio.de/dkultur/se-ndungen/religionen/804202/“](http://www.dradio.de/dkultur/se-ndungen/religionen/804202/) zu finden ist, kommen Zeitzeugen, die Hugo Distler noch gekannt haben zu Wort.

Eine weiterführende, umfangreiche und sehr gelungene Aufarbeitung des Werkes von Hugo Distler ist von Bettina Schlüter durchgeführt worden. Ihre Arbeit „HUGO DISTLER' Musikwissenschaftliche Untersuchungen in systemtheoretischer Perspektivierung“, aus der auch die aufgeführten Zitate und Briefpassagen übernommen wurden, ist im Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2000, ISBN 3515077634 auf CD-ROM erschienen und für 15,34 EUR zu beziehen.

Aufnahmen:

Obwohl es von den kirchlichen Chorwerken von Distler mehrere sehr schön eingespielte Aufnahmen gibt, sind auch nach Auskunft Hugo-Distler-Archiv der Stadtbibliothek Lübeck keine Aufnahmen der größeren und für den Städtischen Musikverein Düsseldorf interessanten Werke „Lied von der Glocke“ und des fragmentarischen Oratoriums „Die Weltalter“ vorhanden.

Ralph Vaughan Williams

Ganz anders in Komposition und Anlage, wenngleich auch in der inhaltlichen Botschaft mit dem Oratorium „Die Weltalter“ von Distler vergleichbar ist die zweite Komposition, die hier vorge-



Ralph Vaughan Williams Foto Internet

stellt werden soll. Es handelt sich um Ralph Vaughan Williams' erste Sinfonie „A Sea Symphony“. Der Komponist wurde am 12. 10. 1872 im englischen Down Ampney geboren. Er studierte Komposition in Cambridge, Studienaufenthalte führten ihn nach Berlin zu Max Bruch und nach Paris zu Maurice Ravel. 1919 übernahm er eine Professur für Komposition am Londoner Royal

Gemeinsam mit Gustav Mahlers 8. Sinfonie ist „A Sea Symphony“ ein wegweisender Meilenstein der Chorsinfonik und definiert diese völlig neu. Während die Komponisten bis auf Beethoven in seiner 9. Sinfonie den Chor bis dato nur als verstärkendes Element zur Hervorhebung bestimmter Eindrücke einsetzen, so werden sowohl in Mahlers 8. Sinfonie genauso wie in Vaughan Williams' Werk zentralen Rollen durch den Chor übernommen.

Mit diesem Werk gehört Ralph Vaughan Williams definitiv in die Reihe der großen Sinfoniker des 20. Jahrhunderts und setzt damit auch die Tradition der von Elgar geprägten britischen Chorsinfonik fort. Wie am Anfang mit der Sea-Symphony steht auch am Ende seines künstlerischen Schaffens ein monumentales Chorwerk.

Das zwischen 1921-49 immer wieder aufgegriffene Werk „The Pilgrim's Progress“ („Pilgerreise zur seligen Ewigkeit“) für drei Sprecher, Sopran, gemischter Chor und Orchester geht auf ein im Jahre 1678 veröffentlichtes christliches Erbauungsbuch des britischen Baptistenpredigers und Schriftstellers John Bunyan zurück. Nicht mehr an die Fertigstellung glaubend, wurden einige Passagen dieses Werkes von Vaughan Williams in seine bis dahin fünfte Sinfonie eingearbeitet. 1951/52 nach dem Tod seiner Frau Adeline wurde das monumentale Werk doch noch vollendet. Von Kritikern und Publikum nur sehr zögerlich aufgenommen blieb das Stück auch nach seiner über dreißigjährigen Phase der Fertigstellung problematisch, was für Vaughan Williams eine herbe Enttäuschung darstellte.



Referenzen

Unter http://de.wikipedia.org/wiki/Ralph_Vaughan_Williams ist in Wikipedia ein lesenswerter Artikel zum Leben von Vaughan Williams abrufbar. Neben der von Michael Jameson 1997 erschienenen englischsprachigen Monografie: „Ralph Vaughan Williams - An Essential Guide to his Life and Works“ sind im deutschsprachigen Raum zwei Artikel im Fono Forum 08/2008 über den Komponisten publiziert worden.

Aufnahmen

Von beiden Werken sind Aufnahmen auf CD vorhanden. So hat bspw. das MDR- Sinfonieorchester und der MDR Rundfunkchor unter Howard Arman 2007 die Sea-Symphony als SACD aufgenommen und im Label Querstand (VKJK 0731) veröffentlicht. Sie ist für 19.90 € in den einschlägigen Internet-Portalen käuflich zu erwerben. The Pilgrim's Progress ist bei Hyperion mit den Corydon Singers und der City of London Sinfonia unter Leitung von Matthew Best erschienen und kostet 29.90 €

Spannende Partituren

Buchrezensionen

gelesen von Dr. Thomas Ostermann

Dass Partituren nicht nur für Musiker spannend sein können, sondern sich auch als Stoff für Bücher eignen, wird, zumindest zum Teil, in den folgenden Buchrezensionen deutlich, die beide mit verlorenen oder besser: verschollenen Partituren zu tun haben.

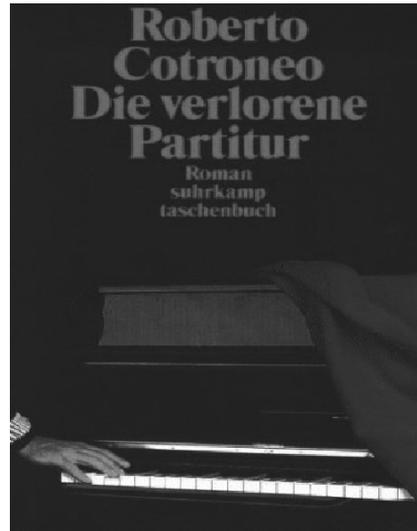
Das erste vorgestellte Buch „Die verlorene Partitur“ von Roberto Controneo beschreibt rückblickend das Leben eines Klaviervirtuosen (Arturo Benedetti Michelangeli), dem unter sonderbaren Umständen eine bisher unbekannte Partitur Frederic Chopins, genauer: eine Original-Handschrift Chopins einer alternativen Coda der Ballade Nr. 4 f-Moll op. 52 angeboten wird. Der Pianist beginnt zu recherchieren und taucht dabei mehr und mehr in das Leben von Chopin ein, lebt dessen Gefühle nach, und erfährt in einer eigenen Liebesbeziehung mehr und mehr von Chopins tiefer Traurigkeit, in der er die Partitur schrieb. Er verfolgt akribisch die Spur dieser verlorenen Partitur während der Nazi-Diktatur und des Sowjet-Regimes und entdeckt dabei immer mehr, wie ihn diese Partitur sein Leben lang verfolgt hat, um am Ende ihre Bestimmung zu erreichen: ihm, dem vermutlich größten Interpreten Chopins Klaviermusik zum Kauf angeboten zu werden.

Controneo legt mit diesem musikalisch sehr gut recherchierten Roman ein wunderbares Buch vor, das in Stil und Aufbau gleichermaßen spannend und kenntnisreich geschrieben ist.

Auch die vom Autor gewählte Erzähl-

form und die schöne Sprache macht diesen Roman zu einem Muss nicht nur für Liebhaber von Chopins Musik.

Hier die bibliografischen Daten:
Roberto Controneo: Die verlorene Partitur - Suhrkamp Taschenbücher
256 Seiten
ISBN 3518395262 (3-518-39526-2)



Sollten Sie wie der Rezensent an dieser Thematik Gefallen gefunden haben, so kann es Ihnen passieren, dass sie in einer gut sortierten Bahnhofsbuchhandlung auf den Roman „Die letzte Partitur“ von Peter Harris stoßen. Wie der Titel suggeriert, steht auch hier ein Komponist und dessen verschollenes Oeuvre im Mittelpunkt des Romans. Worum also geht es? Der Klappentext verrät: „Der berühmte Komponist Antonio Vivaldi legt seine letzte Beichte ab.“ Und sie ist von großem Interesse für

die Mächtigen in Staat und Kirche. Fast drei Jahrhunderte später verfolgt der junge Violinist Lucio Torres die Spuren der geheimnisumwobenen letzten Partitur des großen Komponisten. Doch die rätselhaften Dokumente, die er in alten Archiven findet, bergen gefährliche Geheimnisse, für die sich bald auch die skrupellose Bruderschaft der „Fraternitas Charitatis“ interessiert.“ Das kommt schon recht bekannt daher und erinnert stark an das mittlerweile in verschiedenen Romanen aufgegriffene Leitmotiv des „Da Vinci Code“.

Leider gelingt es Harris nicht, aus diesem Thema einen lesenswerten Roman zu komponieren. Die Geschichte plätschert durch Venedigs Kanäle vor sich hin, die Charaktere sind klischeehaft und demjenigen Leser, der schon die einschlägige Verschwörungsliteratur gelesen hat bieten sich kaum Überraschungen: Ein im Gegensatz zu Controneos Protagonisten blass bleibender Violinist mit seiner Angebeteten, deren Mutter und deren Liebhaber. Auf der anderen Seite eine finstere Geheimgesellschaft, böse und verschlagen. Und dazwischen: Eine geheime Botschaft von Vivaldi, Mitglied eben dieses Geheimbundes, in Form einer Partitur codiert. Über Vivaldi selbst erfährt der Leser darüber hinaus zwar das korrekte Sterbejahr, ansonsten hätte auch jeder andere Komponist diesen Part ausfüllen können. Hinzu kommen einige Pannen, die allein durch einen Griff zu einem aktuellen Reiseführer oder die Bemühung des Internets hätten vermieden werden können: „Piazza de Santa Maria Formosa“ anstatt „Campo Santa Maria Formosa“ oder die Tatsache, dass der ermittelnde Kommissar

mitten in Venedig zu seinem am Rande des Platzes geparkten Auto geht. Da hilft es auch nicht, dass es zwischen den Hauptdarstellern heftig knistert: Auch dies fällt leider der hölzernen und sehr konstruierten Sprache des Autors zum Opfer und man hofft spätestens ab der Hälfte des Buches, dass die Fraternitas Charitatis es in christlicher Nächstenliebe wenigstens geschafft haben, dem Autor Tinte bzw. Laptop entwendet zu haben, damit kein weiteres solches Werk geschrieben werden kann.

Für die Hartgesottenen trotzdem die Buchdaten:

Peter Harris: Die letzte Partitur
Verlag: Lübbe; 429 Seiten
ISBN-10: 3404922352



Zum Brahmsrequiem mit Zigeunerliedern

Von der Konzertreise im Mai 2008 nach Lüttich

berichtet Konstanze Richter

Mehr Farbe!

Lieben Sie Brahms? Die Frage ist geklaut, von Françoise Sagan, um genau zu sein. Die Antwort aber kommt nach dem letzten Konzert in Lüttich von Herzen: ja, ja und immer wieder ja! Dabei drohten die beiden Aufführungen mit Brahms' Deutschem Requiem und den Zigeunerliedern zunächst im allgemeinen Konzertstress der letzten Saison ein wenig unterzugehen.

Es fing schon mit der extrem kurzen Probenzeit für das monumentale Requiem an, die in der Geschichte des Musikvereins wohl einzigartig ist. Das schien sich zunächst auch zu rächen. In der Klavierprobe stimmte die Intonation nicht, irgendwie hatte man permanent das Gefühl, gegen Watte anzusingen und das Klavier schepperte wie Blech. Immer wieder forderte Dirigent Louis Langrée mehr Sprache, mehr Intensität, mehr Dramatik und (Klang-)Farbe, Farbe, Farbe. Das schwülwarme Wetter und die verbrauchte Luft in unserem Ausweich-Quartier, der Aula des Comenius-Gymnasiums, taten ihr Übriges, die Stimmung hatte einen Nullpunkt erreicht. Was sollte das noch geben? Und das ausgerechnet bei einem Gastspiel, wo ein jeder Chor besonders bemüht ist, zu glänzen!

Bangen Herzens ging es an Fronleichnam zur Orchesterprobe nach Lüttich. Das Einsingen gab Anlass zur Hoffnung, Intonation stimmte und mehr Luft zum Atmen gab es in dem luftigen



Vorraum der Cafeteria im Salle Philharmonique auch. Im Saal schließlich senkte sich die geradezu feierliche Atmosphäre des „Deutschen Requiems“ auf uns. Plötzlich schien alles so leicht - auch wenn Maestro Langrée immer mal wieder - vor allem im Piano - mehr Ausdruck und Sprache forderte. Man sollte doch meinen, dass ausgerechnet ein deutscher Chor der gewaltigen Sprache des Werks gerecht wird. Erstmals hatte ich das Gefühl, das hier könnte tatsächlich ein Requiem werden.

Wie es sich für eine Generalprobe gehört, fiel diese am Samstagmittag, vor dem Konzert, wieder etwas gedämpft aus. Aber unter abergläubischen Musikern gilt ja die Ansicht, dass ein Konzert nur dann gut wird, wenn in der Generalprobe nicht alles stimmt. Also konnte ja eigentlich nichts schief gehen, denn wirklich rund lief es nicht. Wie ein Mantra wiederholte Dirigent Langrée immer



wieder seinen Wunsch nach deutlicherer Aussprache, mehr Legato und Farbe, Farbe und nochmals Farbe.

Im Konzert bekam er sie dann auch. Und das, obwohl viele von uns so kurz nach einer vollen Generalprobe ziemlich müde gesungen waren. Eigentlich hätte man anschließend mit einem guten Gefühl nach Hause fahren können. Aber schließlich gab es am Sonntag noch ein paar Zigeunerlieder und - für die Herren jedenfalls - eine Altrhapsodie zu singen.

Und wieder wollte es Langrée bunter. Mehr Farbe, Ausdruck und Leben sollten auch die Zigeunerlieder eingehaucht bekommen. Daran galt es, in der Generalprobe am Sonntagvormittag zu arbeiten. Deutliche Sprache war ihm wiederum wichtig. Wir seien doch das Volk der Dichter, regte er an. Aber mit so einem Bild kann man uns nicht mehr hinter dem Ofen vorlocken. Es klang alles immer noch ein wenig trüb. Noch ein Versuch: Es müsse klingen, wie Champagner. Schon besser, trinken ist immer gut, damit konnten wir etwas anfangen und der „Braune Bursche“ klang etwas munterer. Dann setzte der Maestro noch einen drauf: Sexy müsse es wirken! Ob wir diesem Wunsch im Konzert letztendlich entsprochen haben, kann ich nicht beurteilen. Maestro Langrée und Publikum jedenfalls waren zufrieden.



Fotos Internet
OPL Liège

Kurz notiert

Axel Kober GMD

Der Dirigent Axel Kober wird neuer GMD der Deutschen Oper am Rhein (DOR). Zur Saison 2009/2010 tritt er die Nachfolge von John Fiore an. Der 1970 in Kronach geborene Kober kommt wie der designierte Intendant Christoph Meyer von der Oper Leipzig,

die er seit Beginn 08/09 mit Riccardo Chailly leitet.

Nach dem Studium in Würzburg und Zürich begann er seine Laufbahn 1994 in Schwerin; danach war er in Dortmund und Mannheim engagiert. In Düsseldorf erhält er einen Fünfjahresvertrag.

Carmina Burana zum Saisonabschluss 2007/2008

Aus der Tonhalle Düsseldorf berichtet

Konstanze Richter

1:0 für Orff

Wer wagt es noch zu behaupten, dass hehre Kultur und Sport sich nicht vertragen? Nach dem letzten Symphoniekonzert der Saison kann von der oft beschworenen Trennung beider Welten ja wohl nicht mehr die Rede sein. Da existierten Fußball-Europameisterschaft und Carmina Burana einträchtig nebeneinander. Und wo sie sich zeitlich in die Quere kamen, findet sich eine Lösung.

So zeigte sich Dirigent Andreas Delfs ausgesprochen verständnisvoll, als es um eine Verlegung der Generalprobe auf 20 Uhr ging. Das Spiel Deutschland gegen Kroatien sollten sich Orchester und Chor noch ansehen dürfen, bevor sie gemeinsam „Oh Fortuna“ schmetterten. Auch wenn sich die Deutschen nach 90 Spielminuten den Kroaten



Miljenko Turk

Foto Internet

geschlagen geben mussten, wenigstens einen freute es: Eingewickelt in eine kroatische Fahne erschien Bariton Miljenko Turk zur Probe und hatte damit die Lacher auf seiner Seite. Zudem sang er so schön, dass ihm wohl keiner seine Parteinahme

so richtig verübelt hat...

Sorgen allerdings, die Fußball-EM könnte das Publikum von der Tonhalle fernhalten, waren gänzlich unbegrün-



Christiane Oelze und Andreas Delfs

Foto Musikverein

det. Die komplett ausverkauften drei Konzerte waren allesamt gut besucht. Allerdings war es auch kein Wunder, wurden die Zuhörer doch - ganz im Sinne des Servicegedankens - nicht nur musikalisch unterhalten, sondern gleichzeitig auch fußballtechnisch auf dem Laufenden gehalten.

Als am Montag nach dem ersten Teil der Carmina die Sopranistin Christiane Oelze auf die Bühne trat, und dem Orchester den aktuellen Spielstand zuflüsterte, erbarmte sich Delfs der Fußballfans im Publikum, drehte sich um und verlautete kurz: „Es steht noch Null zu Null!“

Auch die Ton- und Lichttechniker hatten ein Herz für sportbegeisterte Musiker und Zuhörer. Wer seinen Blick in seliger Verzückerung ob der orff'schen Klangwelten zum Himmel wandte, konnte sie sehen: Zwei DinA 4-Zettel, darauf aufgemalt der neue Spielstand 1:0, klebten an den Kabinenfenstern der Techniker.

So gesehen lohnt es sich also durchaus, den Blick mal von den Noten abzuwenden...

Das Leben besteht aus Geschichten: Gaufres de Liège - Lütticher Waffeln ... und die merkwürdigen Gedanken des Udo Kasprowicz

Insbesondere das Vereinsleben des Musikvereins ist die Summe der Anekdoten, Dramen und Komödien, die sich vor allem in Zeiten ereignen, in denen der Verein am intensivsten lebt: auf Konzertreisen. Nicht alles verdient festgehalten und, wie das Gründungsdatum des Musikvereins nahe legt, für Jahrhunderte konserviert zu werden, aber der Maßstab für Qualität und Bedeutung ist eben nicht nur musikalisch, sondern auch menschlich und kulinarisch.

Eine Beziehung zur Musik herzustellen fällt bei den Köstlichkeiten eines Landes, einer Stadt oder einer Region meist nicht so schwer, denn auch Komponisten sind Menschen mit leiblichen Schwächen. Die entsprechenden Biographien erweisen sich als wahre Fundgruben.

Jedoch wollte sich zu den warmen,



karamellisierten Lütticher Waffeln mit Zimtgeschmack nichts finden lassen. Bedauernd knüllten wir die klebrige Tüte zusammen, aus der wir auf dem Rückweg vom sonntäglichen Straßenmarkt genascht hatten, betraten das Lütticher Konzerthaus, um uns für das zweite Konzert dieses Wochenendes einzustimmen.

Von diesem Moment an übernehmen übermächtige Gewalten, von Spöttern auch „Zufälle“ genannt, den Gang der Ereignisse und steuern unser Handeln wie das der Marionetten.

So begeben wir uns denn in das Kellergeschoss des *Salle philharmonique de Liège*, in dem unsere Geschichte begann und bis zu ihrem Höhepunkt gedieh. Dort im Vestiaire d'hommes stoßen wir auf eine Gruppe lyrischer Tenöre und sonorer Bässe, die die Kleiderordnung für das Sonntagskonzert erregt diskutiert. Die meisten befürworten lautstark, dass wir auf Wunsch des Orchesters in weißem Oberhemd ohne Fliege und Jackett auftreten dürfen. 30 Herren sind binnen kurzem umgezogen und streben ins Foyer oder auf die Straße, um noch ein paar Minuten frische Luft zu schöpfen, bevor das Liebeswerben ungarischer Zigeuner auf der außerordentlich warmen Bühne musikalisch dargeboten wird. Im Keller zurück blieben ein Enkel Richard Taubers, der vor dem Spiegel sein Äußeres dem betörenden Inhalt der Zigeunerlieder anzupassen versucht, ein zweiter Tenor, der darüber spöttelte, ein vor sich hin trödelnder Brumbass, sowie ein strahlend lächelnder Bassbariton, über dessen vielversprechenden Resonanz-

raum zwei breite tiefschwarze Hosenträger verlaufen.

An diesem spezifisch männlichen Bekleidungs-necessaire entzündet sich ein Dialog, der glockenhell vom Tenor eröffnet wird:

„Nee, also in Hosenträgern kannst du nicht auftreten! Wie sieht denn das aus?“

„Aber Jens hat gesagt, Hosenträger seien erlaubt.“

„Mag sein, aber auch er zieht seine aus.“

„Ich muss sie aber anbehalten.“

„Wieso?“

„Weil sie nicht Schmuck, sondern notwendig sind.“

„Quatsch, mach mal die Knöpfe ab! (versucht dem Bass, das Beinkleid herunter zu ziehen.) Da rutscht gar nichts. Die Hose sitzt bombenfest!“

„Aber nicht im Ernstfall, da atme ich, wie Klaus Walter es vorschreibt, siehste so: (imitiert die Zwerchfellschnappatmung.)“

Und tatsächlich: nach 4 bis 5 Atemübungen nehmen die messerrückengeraden Bügelfalten das Aussehen einer Ziehharmonika an. Inzwischen hat auch der dritte im Raum die dreifache Tragik der Situation erkannt:

- Träten wir im Smoking auf, hätten wir binnen kurzem keine trockene Faser mehr am Körper.
- Sängen wir im Hemd ohne Hosenträger, bestünde die Gefahr, dass die Interpretation der Zigeunerlieder missverstanden würde, wenn die Hose des Bariton... !
- Erscheinen wir in Hosenträgern auf der Bühne, geht das auf Kosten unserer Überzeugungskraft in der Darbietung von Liebesdingen.

Que faire?

Der Sänger aus der tieferen Bassregion des Chors bietet seinem Sangesbruder zwei schneeweiße Hosenträger schlichtester Machart an, die aus 10 m Entfernung nicht zu sehen sein werden, und beschließt, mit anderen Teilen seiner Lunge zu atmen.

Kurz darauf hieß es perfekt zwerchfellgestützt „Schönstes Städtchen im Alföld ist Kescemet.“..

Wenige Tage später, als der Retter in der Not in Düsseldorf seine Hosenträger zurückbekam, kannte seine Freude keine Grenzen, denn als kleine Aufmerksamkeit fand sich in der Tüte eine besondere Lütticher Waffelspezialität, deren Zubereitung dem Musikverein bis jetzt nur deshalb vorenthalten werden musste, weil sie bislang mit Musik nichts, aber überhaupt nichts zu tun hatte, bis... da capo al fine!



Und hier folgt das Rezept:

Gaufres de Liège

Waffeln aus Lüttich

Zutaten für ca. 25 Waffeln:

- 1,5 Tassen lauwarme Milch
- 1000 g Mehl
- 200 g Zucker
- 80 g Hefe
- 5 Eier
- 8 Eigelb
- 1 Prise Salz
- 1 Pck. Vanillezucker
- 500 g weiche Butter
- 400 g Perlzucker (sucre grain perlé, grober Hagelzucker)

Zubereitungszeit: ca. 15 Min.

Ruhezeit: ca. 3 Std.

Schwierigkeitsgrad: normal

Brennwert p. P.: keine Angabe

Das Mehl mit dem Sandzucker gut vermischen. Die Butter bei niedriger Temperatur vorsichtig schmelzen und dann nach und nach die Eier untermischen. Die Hefe in lauwarmer Milch auflösen, danach das Mehl-Zucker- mit dem Butter-Eier-Gemisch vorsichtig verkneten.



Den Teig 45 Minuten ruhen lassen und dann den Perlzucker untermischen. Portionen von 100 g abwägen, länglich formen und noch etwas gären lassen. Die Waffeln in entsprechend dicken, gefetteten und vorgeheizten Waffeleisen backen. Der verwendete Perlzucker ist erheblich gröber als der in Deutschland erhältliche Hagelzucker. Durch ihn erreicht man die feine Karamellschicht auf der Waffel. In Belgien ist der Zucker unter dem Namen „sucre grain perlé“ erhältlich.

Konzertglossen zum Nachschlag

Sind Kölner dicker?

Probe mit der Wuppertaler Kurrende. Ein kleines Pausengeflüster entsteht.

„Sind Sie der Chor aus Köln?“

„Nein, warum?“

„Uns wurde gesagt, wegen eines Chores aus Köln sei es hier so furchtbar eng.“

„Nein, wir sind der Musikverein aus Düsseldorf.“

„Das ist gut, dann haben wir Platz.“

Carmina:Fußball

I. Teil

Montag, ca. 21:30Uhr. Die Kurrende marschiert auf. Der blonde Junge mit der Brille steht stramm wie ein Wachsoldat.

Plötzlich dreht er sich ein ganz klein wenig zu mir und zischelt in den verebbenden Auftrittspausen: 0:0! Weitersagen!

II. Teil

Frau Oelze betritt in vollem Ornat das Orchesterpodium, dankt mit strahlendem Lächeln dem huldigenden Publikum, grüßt mit einer leichten Verbeugung den Dirigenten und formt mit den Lippen: 0 : 0. Sie wendet sich an das Orchester und grüßt stellvertretend den Konzertmeister, Herrn Langerheine, mit der gleichen Lippenbotschaft: 0 : 0.

Der Dirigent lässt den Taktstock sinken, dreht sich um und verkündet dem verdutzten Publikum: 0 : 0.

III. Teil

Vor dem „ave formosissima“: Mein kleiner Freund, der Knabensopran, ganz aufgeregt:

„Da oben in der Kuppel: 1 :0!!“

Mein erstaunter Blick erkennt im Fenster des Regieraumes von hinten schwach angestrahlt 3 DIN-A4 Blätter, die dem Orchester und dem Chor den aktuellen Spielstand mitteilen. Tatsächlich: 1:0 ! Das nenn ich Solidariät! U.K.

Termine, Termine ...

Vorschau auf die Konzerte mit dem Städtischen Musikverein 2008/2009

SEPTEMBER

12.9.2008 Freitag 20 Uhr
L. v. Beethoven: Symphonie Nr. 9
d-moll op.125 - „Ode an die Freude“
(Orchestrierung von Gustav Mahler)
Staatskapelle Weimar
Michaela Kaune, Sopran
Jane Henschel, Mezzosopran
Scott MacAllister, Tenor
Franz-Josef Selig, Bass
Happy Birthday – 190 Jahre
Städt. Musikverein zu Düsseldorf e.V.
Marieddy Rossetto, Einstudierung
Peter Ruzicka, Dirigent

NOVEMBER

2.11.2008 Sonntag 19 Uhr
Schumann-Saal
Robert Schumann: Nachtlied op. 108
Orchester RheinKlang
Städt. Musikverein zu Düsseldorf e.V.
Marieddy Rossetto, Einstudierung
Florian Merz, Leitung

NOVEMBER - Sternzeichen 4

07.11.2008 Freitag 20 Uhr
09.11.2008 Sonntag 11 Uhr
10.11.2008 Montag 20 Uhr
C. Debussy: Trois Nocturnes
Symphonisches Triptychon für
Orchester und Frauenchor
M. Duruflé: Requiem
Düsseldorfer Symphoniker
Kinga Dobay, Mezzosopran
Jesper Taube, Bariton
Städt. Musikverein zu Düsseldorf e.V.
Marieddy Rossetto, Einstudierung
Wayne Marshall, Dirigent

JANUAR

01.01.2009 Donnerstag 11 Uhr
Neujahrskonzert
Düsseldorfer Symphoniker
Die schönsten Arien, Chöre und
Orchesterstücke von Georg Friedrich Händel,
Joseph Haydn und
Felix Mendelssohn Bartholdy
Alexander Marco Burmester, Bariton
Städt. Musikverein zu Düsseldorf e.V.
Marieddy Rossetto, Einstudierung
Peter Kuhn, Dirigent

MÄRZ - Sternzeichen 9

27.03.2009 Freitag 20 Uhr
29.03.2009 Sonntag 11 Uhr
30.03.2009 Montag 20:00 Uhr
L. v. Beethoven:
Fantasie c-Moll op. 80
für Klavier, Chor und Orchester
Düsseldorfer Symphoniker
Alice Sara Ott, Klavier
Städt. Musikverein zu Düsseldorf e.V.
Marieddy Rossetto, Einstudierung
Norichika Imori, Dirigent

MAI - Sternzeichen 11

15.05.2009 Freitag 20 Uhr
17.05.2009 Sonntag 11 Uhr
18.05.2009 Montag 20:00 Uhr
A. Skrjabin, Symphonie Nr.1
E-Dur op.26 mit Chor und zwei Soli
Düsseldorfer Symphoniker
Marianna Tarasova, Mezzosopran
Vladimir Kuzmenko, Tenor
Städt. Musikverein zu Düsseldorf e.V.
Marieddy Rossetto, Einstudierung
Nikolai Alexeev, Dirigent



Der Musikverein in eigener Sache

Der Städtische Musikverein ist der Konzertchor der Landeshauptstadt Düsseldorf. Er versteht sich als Laienchor mit professionellem Anspruch.

Wenn auch Sie an klassischer, romantischer und moderner Chorliteratur und an Konzerten in der Tonhalle Düsseldorf interessiert sind, dann nehmen Sie Kontakt mit uns auf.

Gemeinschaftsproben für alle Stimmen finden i.d.R. dienstags statt. Sie beginnen jeweils um 19.25 Uhr im Helmut-Hentrich-Saal der Tonhalle, Eingang Rheinseite.

Proben mit chorischer Stimmbildung werden montags für die Herren, donnerstags für die Damen um 19 Uhr angeboten.

**Tel.: 02103-944815 (Manfred Hill, Vorsitzender) oder
Tel.: 0202-2750132 (Marieddy Rossetto, Chordirektorin)**



Hermann Weber
Feuerlöscher GmbH
Feuerlöscherfabrik

Marie-Colinet-Straße 14
40721 Hilden

Ruf: +49 (0)2103-9448-0

Fax: +49 (0)2103-32272

E-Mail: info@weber-feuerloescher.de

